

COLEZIONE DI MONOGRAFIE ILLUŞIRATE***



FRANCIA * * *



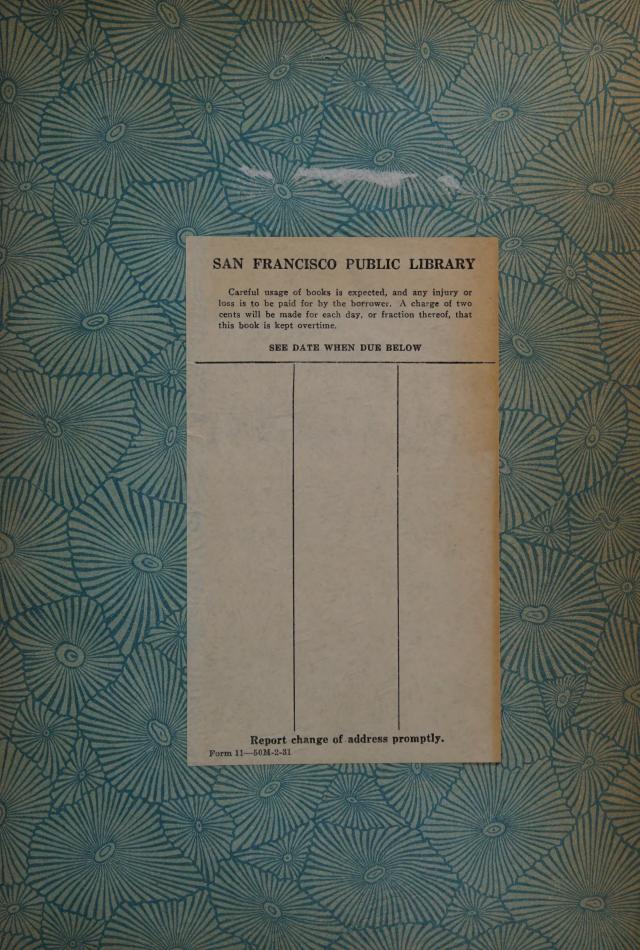


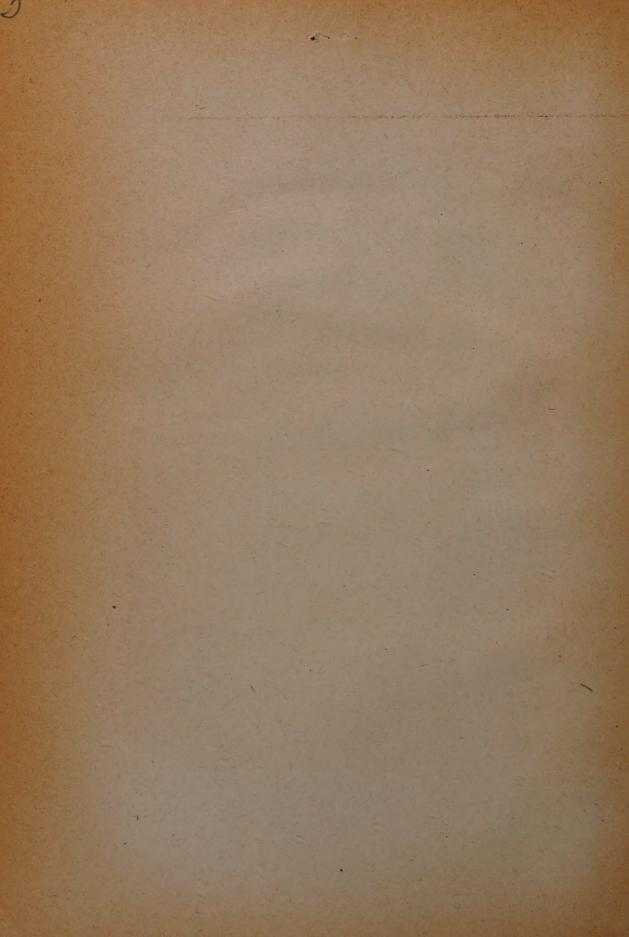


ART & MUSIC CENTER

DATE	DUE	
	7	
A		-
-		
	82	Printed in USA







COLLEZIONE

DI

MONOGRAFIE ILLUSTRATE

PITTORI, SCULTORI, ARCHITETTI

9.

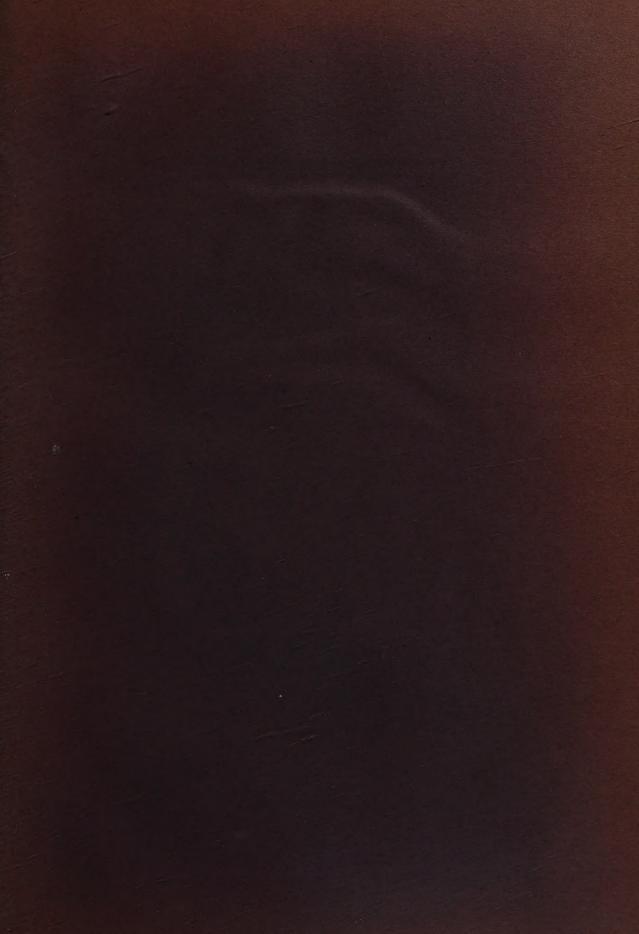
FRANCESCO FRANCIA

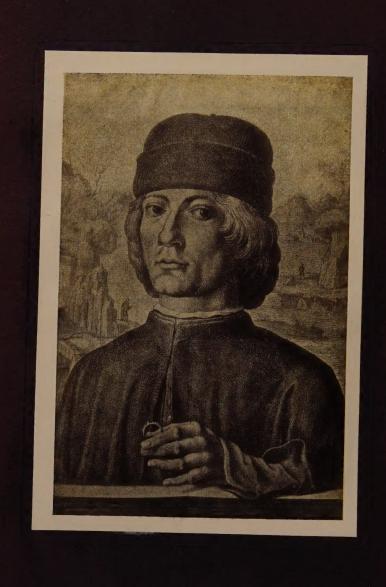
Collezione di Monografie illustrate

Serie: Pittori, Scultori, Architetti

Volumi pubblicati:

1.	GIOVANNI ANTONIO AMADEO, di F. MALAGUZZI VALERI, con 364 illustrazioni da fotografie inedite	L.	10.—
2.	GIORGIONE DA CASTELFRANCO, di U. Monne- ret de Villard, con 92 illustrazioni e una tavola	>	6.50
3.	SANDRO BOTTICELLI, di ART. JAHN RUSCONI, con 141 incisioni e una intagliotipia	>>	7,—
4.	MASOLINO DA PANICALE, di PIETRO TOESCA, con 76 illustrazioni e 2 tavole	>>	6,50
5.	SEBASTIANO DEL PIOMBO, di Giorgio Bernar- Dini, con 66 illustrazioni e 5 tavole	3	6.50
6.	GENTILE DA FABRIANO, di ARDUINO COLASANTI, con 112 illustrazioni e 2 tavole	>>	6.50
7.	PIETRO LONGHI, di Aldo Ravà, con 156 illustrazioni, 3 tavole e 5 bicromie.	>	10.—
8.	ROSALBA CARRIERA, di VITTORIO MALAMANI, con 65 illustrazioni e 3 tavole	>>	10 —
9.	FRANCESCO FRANCIA, di GIUSEPPE LIPPARINI, con 106 illustrazioni e 2 tavole	»	10





GIUSEPPE LIPPARINI

Francesco Francia

CON 106 ILLUSTRAZIONI E 2 TAVOLE



Part of bearing

BERGAMO ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - EDITORE

PRINTED IN ITALY

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

ITALIAN 759.5 F845Li

301547

INDICE DEL TESTO

I.	La leggenda e la storia del Franci	a		9	VI. Le pitture a fresco (1505-1506)	72
II.	Le arti minori			12	VII. Il periodo raffaellesco (1506-1517) .	83
III.	Il periodo ferrarese (1480-1494).		٠.	21	VIII. Le Madonne	101
IV.	Il periodo bolognese (1494-1500).			39	IX. I ritratti	119
V.	Il periodo peruginesco (1500-1505)			57	X. Conclusione	129

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

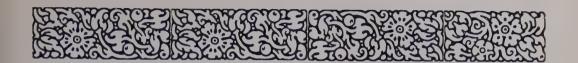
OPERE DI FRANCESCO FRANCIA.

Adorazione (L') dei Re Magi (Dresda, Pina-	Madonna (Bologna, Pinacoteca) 105
coteca)	Madonna (Londra, Coll. Mond) 104
Adorazione (L') del Bambino (Glascow, Corpo-	Madonna (La) col Bambino (Lucca, Gall. Manzi) 110
ration Gallery) 53	Madonna (La) col Bambino (Monaco, Pinacoteca) 103
Adorazione (L') del bambino Gesù (Bologna,	Madonna (La) col Bambino (Roma, Gall. Bor-
Pinacoteca) 45	ghese)
Annibale II Bentivoglio (Bologna, Chiesa di	Madonna (La) col Bambino e S. Giovannino
S. Giacomo Maggiore)	(Parma, Pinacoteca) (tavola)
Annunciazione (L'), (Chantilly, Museo) 62	Madonna (La) col Bambino e santi (Bologna,
Annunciazione (L'), (Milano, Brera) 63	Chiesa di S. Martino Maggiore) 67
Annunciazione (L') e due santi (Bologna, Pina-	Madonna (La) col Bambino e santi (Vienna,
coteca) 61	, Gall. Imperiale) 69
Annunciazione (L') e santi (ibidem) 57	Madonna (La) col Figlio in trono e santi (Bo-
Autoritratto (?). (Da una stampa di Carlo	logna, Pinacoteca)
Faucci) (frontispizio)	Madonna (La) del Cardellino (ibidem) 47
Battesimo di Cristo (Dresda, Pinacoteca) 88	Madonna (La) del Gioiello (ibidem) 41
Battesimo di Cristo (Hampton Court) 26	Madonna (La) delle Rose (Monaco, Pinacoteca) 109
— Stampa del medesimo	Madonna (La) di Bartolomeo Bianchini (Berlino,
Crocifissione (La), (Bologna, Museo Civico) . 23	Museo Reale) 29
Crocifissione (La), (Bologna, Pinacoteca) 27	Madonna e santi (Parma, Pinacoteca) 93
Crocifissione (La), (Parigi, Louvre) 27	Medaglia per Giulio II
Deposizione (La), (Londra, National Gallery) 100	Monete di Giovanni II Bentivoglio 13
Disegno (Firenze, Uffizi)	Musicanti (I tre), (Vienna, Albertina) 16
Disegno per un ritratto di A. Achillini (ibi-	Nascita (La) di Gesù Cristo (Bologna, Pina-
dem)	coteca)
Gesù deposto dalla croce (Parma, Pinacoteca) 97	Pace della Crocifissione (ibidem) 19
Gesù morto sostenuto da angeli (Bologna, Pi-	Pace della Resurrezione (ibidem) 20
nacoteca)	Paese con angioli (Bologna, Chiesa dei SS,
Giovanni II Bentivoglio (Berlino, Museo) 123	Vitale e Agricola) 90
Giudizio di Paride (Vienna, Albertina) 15	Pala detta dei Calcina (Pietroburgo, Hermitage) 55
Incoronazione (L') della Vergine (Lucca, Chiesa	Presentazione (La) al tempio (Cesena, Pinaco-
di S. Frediano)	teca Comunale)
Infanzia e morte di Cristo (Bologna, Pinacoteca) 51	Presepio (II), (Forli, Pinacoteca Comunale) 94

Redentore (II) portante la croce (Bergamo, Accademia Carrara)	Sacra Conversazione (Londra, National Gallery) Salvatore (II) deposto nel sepolcro (Torino, Pinacoteca)				
Sacra Conversazione (Bologna, Cappella Ben-	Comunale)				
tivoglio)	Vergine (La) in gloria (Berlino, Museo) 65				
— Due angeli (particolare) 42	Vergine (La) in gloria (Ferrara, Cattedrale) . 87				
OPERE DI ATTRIBUZIONE INCERTA.					
Francia F. (?): Madonna (Budapest, Gall, Nazionale)	Francia F. (Scuola del): Presentazione (La) al tempio (Roma, Gall. Capitolina) 96 — Sacra Famiglia (La) con S. Antonio				
- Ritratto d'ignoto (Vienna, Gall. Liechtenstein)	(Londra, Coll. Northbrook)				
— S. Giovanni Battista (S. Giovanni in Persiceto, Palazzo Comunale)	Borghese)				
o E. Grandi (?): S. Giorgio (Roma, Gall. Corsini)	lamo (Roma, Pinacoteca Vaticana) 111 — (Erroneamente attribuita al): Annunciazione				
— (Scuola del): Madonna (La) col bambino Gesù (Roma, Gall. Borghese)	(Roma, Gall, Lateranense)				
OPERE DI ALTRI MAESTRI.					
Anonimo: Pace di S. Sebastiano (Bologna, Museo di S. Petronio)	Francia Giacomo: Il battesimo di Valeriano (Bologna, Chiesa di S. Cecilia)				
burzio (Bologna, Chiesa di S. Cecilia) 79 — Ritratto d'uomo (Francoforte, Istiluto Stä-	Gall. Barberini)				
del)	- Ritratto d'ignoto (ibidem)				
- S. Cecilia disputa col prefetto Almachio	- S. Antonio di Padova (Milano, Museo Poldi				
(Bologna, Chiesa di S. Cecilia) 80 — Sepoltura dei SS. Valeriano e Tiburzio	Pezzoli)				
(ibidem)	logna, Chiesa di S. Cecilia) 81 — Vergine (La) col Bambino e S. Caterina				
Pitti)	(Venezia, Accademia)				
ronati da un angelo (Bologna, Chiesa di Santa Cecilia)	Gall. Antica e Moderna)				
Costa Lorenzo: Adorazione (L') dei Re Magi	zionale)				
(Milano, Brera) 48 — S. Cecilia distribuisce le sue ricchezze ai	- Madonna (ibidem)				
poveri (Bologna, Chiesa di S. Cecilia) 82	— — Madonna (Pietroburgo, Hermitage) 106 — — Madonna (ibidem)				
- S. Urbano istruisce Valeriano nella fede	Viti Timoteo: Un dottore della Chiesa (Mi-				
(ibidem)	lano, Ambrosiana) 84				

FRANCESCO FRANCIA





I.

La leggenda e la storia del Francia.

UANDO, nell'anno di grazia MCDLXXXXIV, Francesco Raibolini detto il Francia si accingeva a dipingere la *Madonna del Gioiello*, le grazie fugaci della prima e della seconda giovinezza erano scomparse, poichè egli aveva allora quarantaquattro anni.

Il Vasari, che fino oltre la metà del secolo scorso fu la sola e indiscussa guida dei pochi che si occuparono di proposito dell'opera di Francesco Francia, aveva letto male la data della Madonna sopra detta e l'aveva quindi assegnata al 1490. E poichè egli, secondo una cronologia che i documenti non ci permettono di infirmare, faceva nascere il nostro artista nel 1450, il Francia aveva per lui solo quarant' anni quando, già celebre nelle arti minori, si preparava ad acquistare in Bologna la palma della pittura.

La leggenda, che per tre secoli è stata seguita come storia vera, ci mostra dunque un uomo che a quarant'anni diviene improvvisamente pittore e crea, come primo suo saggio nell'arte, una delle sue pitture migliori. La gloria dell'oreficeria e delle medaglie non gli bastava. L'esempio del Mantegna, che era stato a Bologna fin dal 1472, e di altri pittori « che avevano cavato dalla loro arte e facultà ed onori », lo determinarono a « provare se la pittura gli riusciva nel colorito, avendo egli sì fatto disegno, che e poteva comparire largamente con quegli ». E, per far pratica, fece « alcuni ritratti ed altre cose piccole », tenendosi in casa persone del mestiere che gli insegnassero il colorire; e ben presto potè dipingere per messer Bartolomeo Felicini la famosa pala che noi chiamiamo la « Madonna del Gioiello ».

In questo strano modo la leggenda fa nascere il Francia all'arte della pittura; non meno singolare è quello con cui lo fa uscire di vita. Il Vasari ha a questo proposito una pagina che i medici potrebbero studiare con profitto, per aggiungere un'altra causa di morte alle molte che già travagliano l'afflitto genere umano. Il Francia e il Raffaello, narra il biografo, divengono amici e si scambiano lettere, ritratti, disegni. Un bel giorno Raffaello, dovendo mandare a Bologna, perchè fosse collocata in San Giovanni in Monte, la sua « Santa Cecilia », si rivolge all'amico affinchè si prenda cura della cosa. Il Francia accetta di buon grado; e, giunta la cassa, fa trarre fuori il quadro « ad un buon lume ».

Vede il capolavoro, e sbigottisce, « mezzo morto per il terrore e per la bellezza della pittura »; poco dopo si mette in letto, « tutto fuori di sè stesso, parendogli non esser rimasto quasi nulla nell'arte, appetto a quello ch'egli credeva e che egli era tenuto », e muore di dolore e di malinconia. Ciò accadde, secondo il Vasari, nel 1518; ma, secondo

i documenti, il Francia morì nel 1517, ai cinque di gennaio.

Ecco adunque fatta quasi venturosa e romanzesca la vita di un dabbenuomo il quale, da buon bolognese, non pensò ad altro che a vivere onestamente in mezzo ad una placida allegria. Quanto al genere della sua morte, la favola è così evidente che non occorre certo, a confutarla, ricorrere allo spediente del buon Malvasia; il quale fece vivere il Francia fino oltre il 1522 e gli prolungò con novissimo miracolo la vita. Quanto poi agli inizi della sua arte, la critica moderna ha trovato parecchie pitture del nostro autore, le quali appaiono evidentemente anteriori al 1494, benchè non rechino data alcuna; e un capitolo di questo libro dovrà appunto studiarle per le prime e tentarne una cronologia. Ma non mancherebbero, se pur non fossero pressochè inutili, gli argomenti estrinseci. Io ne porterò uno che non mi consta sia stato recato da altri. Un bolognese, Angiolmichele Salimbeni, celebrando in rozze ottave il matrimonio di Annibale Bentivoglio con una principessa estense, Lucrezia figlia d'Ercole duca di Ferrara, scrive:

Ma fra gli orafi nostri io dirò il Franza. Che io non lo so lasciar per maggior cura: Lui Polignoto col pennello avanza, E studia all'operar della scultura: E col bulino ha tanta rinomanza Che la sua a Maso Finiguerra oscura.

Buon scultore, dunque; eccellente orefice e famoso niellatore; ma anche — e questo ora ci importa — celebre pittore. Il paragone con Polignoto è senza dubbio enfatico; ma è certo che non lo poteva meritare chi non avesse già prodotte opere di pregio nella pittura. Il Salimbeni scriveva nel 1487; e in questo tempo, dunque, il Francia era già celebrato pittore. E pittore egli era già chiamato nel 1486. Leggete quanto è scritto nei libri della zecca bolognese: « 1486. — Francesco Marco de Raibolino Congr. S. Niccolò e S. Felice detto *il Pittore il Franza* ». E' chiaro? Più avanti poi io dimostrerò con argomenti sicuri, che la più antica pittura del Francia fu composta verso il 1480.

Quest'uomo, che anche al suo morire fu celebrato dal cronista Niccolò Seccadenari come il « miglior orefice d' Italia, e buonissimo pittore, buonissimo gioielliere, bellissima persona, ed eloquentissimo », era nato, secondo la notizia del detto cronista, da un « maestro falegname ». La famiglia era nondimeno di quelle che, pur attendendo alle arti manuali, avevano notorietà ed importanza nella città. Marco di Giacomo Raibolini, padre di Francesco, discendeva da una gente di cui è fatta memoria in documenti del 1308 e del 1350; era artigiano sì, ma, come afferma il Vasari, assai costumato e da bene, Fanciullo, Francesco entra nella bottega di un orefice; e la leggenda, di cui si fece banditore il marchese Antonio Bolognini Amorini, afferma che il suo maestro fosse un certo « meister Duc detto il Francia »; donde venne anche a lui il soprannome con il quale è rimasto famoso. Il più recente biografo del Raibolini, George Williamson (Francesco Raibolini called Francia, Londra, Bell, 1901), accetta senz'altro questa teoria; ma i documenti d'archivio provano chiaramente che Franza non è altro che un diminutivo dialettale di Francesco. Basti citarne uno per tutti. Nei manoscritti di Ottavio Mazzoni Toselli nella Biblioteca Comunale di Bologna, è ricordato al fascicolo 17, parte I, carta 816 a tergo « Francesco detto Francia, appiccato per bigamia e furti..... ». Ch' io sappia, il nostro Raibolini non fu mai bigamo e ladro, nè cedette il suo pingue collo borghese al laccio del boia.

Nel 1482 fu matricolato nell'arte degli orefici, e l'anno dopo ne fu eletto massaro ; e poichè a questa carica occorreva avere almeno trent'anni, ne viene confermato l'anno di nascita stabilito dal Vasari. Gli onori cominciarono presto a crescere attorno all'artista, verso il quale i concittadini conservarono ognora una stima affettuosa e una reverente devozione. Egli ebbe la vita facile e l'indole mite. La sua conversazione e il

suo parlare erano così dolci e piacevoli che, dice il biografo, « ebbe forza di tenere allegro e senza pensieri, col suo ragionamento, qualunque fosse più malinconico ». E fu « uomo savio e regolatissimo del vivere, e di buone forze »: così come l'arte sua, la quale raggiunge, per così dire, l'eccellenza nella mansuetudine. Quella stessa serena tranquillità che splende sotto il leggero velo delle sue Madonne, regnava sovrana nel suo cuore. Egli lavorò molti anni per Giovanni II Bentivoglio, che lo ricambiò come cortese e liberale signore. Quando questi nel 1506 fu cacciato da Papa Giulio II, al Francia « dolse infinitamente »; ma questo dolore non fu così grande da impedirgli di servire il nuovo signore, e di coniare medaglie e monete per lui, come aveva fatto per gli altri signori. Un documento ci prova che nel 1506 era a capo della zecca bolognese; e sue dovevano essere tutte le monete che uscivano di là, secondo che attesta un altro documento del 1508. Intanto egli era stato più volte confermato massaro dell'arte degli orafi; e nel 1514 fu anche eletto massaro delle quattro Arti, e fu così riconosciuto ufficialmente come il capo degli artisti della sua città.

Ho riferito queste poche date, non perchè io le creda necessarie a quest'opera, ma per mostrarvi come la vita del Francia, spogliata dagli ornamenti della leggenda, sia delle più semplici e tranquille che si possano imaginare. La nascita, poche date riguardanti non grandi fatti, la morte. Non vi è, nell'indole sua nè nei casi della sua esistenza, nulla che riveli un contrasto o un dolore. Tutto scorre limpido e lento come un fiumicello in una pianura fiorita, all'ombra dei pioppi e dei salci. Fuori della sua arte, o meglio delle sue arti, egli non vede nulla e non si cura di nulla. Ha moglie, genera più di un figlio; ma la passione non traspira mai dalle sue opere. L'aria dolorosa e tragica di certe sue figure è quasi una eccezione, chè egli non era fatto per figurare il tragico e il doloroso. Egli all'incontro è eccellente dove oc-



F. FRANCIA: SCUDO CONSERVATO IN CASA RODRIGUEZ A BOLOGNA.

(Fot. Poppi).

corre significare una gioia contenuta e queta, sicura di sè e del proprio obbietto: un eroismo placido che ignora se stesso: una fede che non ha voli, ma non conosce nè pure il dubbio: una tenerezza che non giunge all'esultanza, ma non scende quasi mai a farsi triste. Qualche volta, a forza di tranquillità, egli giunge fino all'espressione dell'eroico, come nel San Procolo della Madonna del Gioiello. Ma questo eroismo è quasi inconsapevole di se stesso. Il suo eroe è di quelli che compiono una grande gesta e credono di aver compiuto la cosa più naturale del mondo.

Le arti minori.

L Francia fu anche scultore, e di un busto virile e di un bassorilievo che possono essergli attribuiti con ragione parleremo a suo luogo insieme con i ritratti. Celebratissimo fu anche come orefice, medaglista, incisore; e dalle arti minori egli sali gradatamente alle maggiori, come era uso di molti nel suo tempo. Le monete, le medaglie, i nielli, le stampe del Francia meriterebbero uno studio

apposito ch' io mi propongo di fare altrove. Qui dirò quel tanto che potrà bastare a mostrare certi caratteri fondamentali che troveremo più e meglio svolti nelle opere di

oittura.

I quadri del Raibolini sono ricchi di particolari che mostrano l'artefice innamorato dei gioielli e dei belli e ricchi ornamenti di oreficeria che girano attorno al lembo di un manto, o decorano una intiera dalmatica, o brillano su una mitria, o splendono attorno alla pura fronte di un angelo o sul seno di una Madonna. Certi particolari dei troni da cui la Vergine offre il Fanciullo benedicente, mostrano l'uomo esercitato nel trattare sottilmente la materia dura. Noi non possediamo le molte cose lavorate di smalto in argento, delle quali parla il Vasari; nè abbiamo alcuno dei molti gioielli che egli foggiò. Ma lo studio dei suoi quadri può farci vedere quale fosse il suo valore in quest'arte che oggi è generalmente in mano a mestieranti e cura più il valor della materia che quello dell'opera. Consideriamone uno attentamente; per esempio, quello che pende sul capo della Madonna Felicini, che io appunto per questo chiamo la « Madonna del Gioiello ». Da una catenella d'oro discende un grosso pendente di smalti rossi a contorno d'oro; nel mezzo è una bella ametista, e, sotto, un minore ciondolo formato da una pietra orientale oblunga. L'originale fu certamente offerto alla chiesa insieme con il dipinto; ed è anche ragionevole credere che fosse stato composto dallo stesso Francia. Per le sue forme regolari e graziose, per la bella armonia delle pietre e dei colori, per la vita che pare animarne ogni faccia e ogni luce, quel gioiello è uno dei più ricchi di grazia ch' io abbia veduto mai, ed era ben degno di stare su la bellezza adolescente della Vergine divina.

All'arte dell'orefice appartiene anche lo scudo in cuir bouilli che si conserva in casa Rodriguez a Bologna. Certo esso fu fatto per uno dei Bentivoglio, giacchè lo scudo di questa famiglia sta nel sinistro braccio del cavaliere che trafigge l'orribile dragone. Opera sicura del Francia, lo scudo Rodriguez ci mostra un giovane cavaliere in piena armatura, con il volto quasi di fanciullo e i lunghi capelli scendenti su le spalle. Il cavallo ch'egli monta è agile e forte, e si alza impennandosi mentre il suo signore configge l'asta nella bocca del drago. Il gesto dell'eroe e la mossa del cavallo sono figurati con estrema finezza e con disegno minuzioso e perfetto. Questo vincitore di mostri è pieno di giovanile baldanza, ma è mosso armoniosamente, con quel placido eroismo di cui abbiamo parlato. Egli non è nè un santo nè un arcangelo, perchè non ha attorno alla fronte il nimbo; e molto probabilmente questa figurazione è allegorica di fatti accaduti nella famiglia Bentivoglio, forse della scoperta e della repressione della congiura dei Malvezzi (1488). Tutto attorno corre un' alta fascia di metallo su cui sono incise a grandi lettere due sentenze degli evangeli, il cui senso deve naturalmente riferirsi alla stessa oscura allegoria del cavaliere: Jesus autem transiens per medium illorum ibat -- Si ergo quaeritis, sinite eos abire. A parte ogni più o men probabile argomento storico, io giudico quest'opera come appartenente alla prima maturità dell'artista, e senza dubbio posteriore di non poco alle paci niellate di cui parleremo presto.

« Ma quello di che egli si diletto sopramodo, e in che fu eccellente, fu il fare conii per medaglie; nel che fu ne' tempi suoi singularissimo ». Conii per medaglie e, come vedemmo, anche per monete. Il biografo aggiunge che alcune sue medaglie « stettono a paragone di quelle di Caradosso ». Non è qui il caso di occupare molte pagine nello studio profondo delle medaglie e delle monete che possono attribuirsi al Francia; il quale dovette farne moltissime, sia per le commissioni « d'infiniti prin-





F. FRANCIA:
MONETA DI GIOVANNI II BENTIVOGLIO.
(Fot. G. Cavazza, Bologna).

cipi », sia per la parte da lui avuta nella zecca bolognese. Consideriamone alcune che gli appartengono sicuramente. Fra le monete di Giovanni Bentivoglio, signore della città, una è piccola, d'argento; reca nel verso lo scudo bentivolesco con la dicitura: PRINCEPS — HANNIBALIS. FI. R. P. BONON.; e nel recto mostra la testa del signore fino al collo ignudo. I capelli sono lunghi, e spiovono su la fronte e sul collo secondo la moda del tempo; l'espressione è tra bonaria e sottile. Un'altra, più grande e più bella. è di bronzo. Il Bentivoglio è preso anche in questa di pieno profilo; porta una berretta piatta donde escono i capelli spioventi che lasciano però scoperto l'orecchio. Il collo e









F. FRANCIA: MONETE DI GIOVANNI II BENTIVOGLIO-

(Fot. G. Cavazza, Bologna).

il petto sono riparati dalla veste. Il profilo di Giovanni è molto diverso in questa medaglia da quello ch'esso appare, per esempio, in quelle di Sperandio. Questi mostra un aspetto tormentato e duro: gli occhi profondamente incavati per un difetto del naso che parte con un forte angolo dalla fronte, una piega nelle guance sotto gli zigomi che gli dà un non so che amaro. Il Francia all'incontro lo ha lievemente idealizzato: ha attenuato il difetto del naso, gli ha arrotondato il volto e a pena ha lasciato apparire la trasparenza degli zigomi. E, a parte questi particolari che possono in parte dipendere dalla diversa salute di Giovanni in tempi diversi, noi vediamo nell'autor di questa medaglia un artefice che sente vicino il periodo raffaellesco del Rinascimento, ed è tratto naturalmente all'idealizzazione e all'eclettismo. In ciò egli è ben bolognese e precorre meritamente i Carracci.





F. FRANCIA:
MONETA DI GIOVANNI II BENTIVOGLIO.
(Fot. G. Cavazza, Bologna).

Il verso della seconda moneta non reca altro che una iscrizione latina, e la data, che è il 1494. Essa appartiene dunque allo stesso anno della Madonna del Gioiello, ed alla maturità artistica del Francia. Noi ce ne ricorderemo quando dovremo parlare del Francia ritrattista.

Io risparmio ora al lettore l'elenco di altre monete e medaglie del Francia, fatte per il Bentivoglio e per Giulio II; giacchè la conclusione a cui noi dovremmo arrivare sarebbe sempre la





MEDAGLIA DEL FRANCIA PER GIULIO II. (Fot. G. Cavazza, Bologna).

stessa. Vi sono, per esempio, due zecchini d'oro di Giovanni II, i quali mostrano un profilo quasi identico a quello della medaglia sopraddetta ed hanno nel verso, oltre l'iscrizione solita (Maximiliani imperatoris munus), un bel rilievo araldico. Bellissima sopra tutte doveva essere la medaglia ch'egli fece, secondo il Williamson, per Clemente VII. La fece dopo morto; giacchè Clemente VII salì al trono nel 1523!

Alle arti minori appartiene anche il lavoro che il nostro artista fece per Guidubaldo II duca di Urbino:

un paio di barde da cavallo dipinte, « nelle quali fece una selva grandissima d'alberi, che vi era appiccato il fuoco, e fuor di quella usciva quantità grande di tutti gli animali aerei e terrestri, ed alcune figure: cosa terribile, spaventosa, e veramente bella ». Ho riferito questa descrizione di un' opera che pur troppo è andata perduta, perchè in essa il Francia avrebbe mostrato una libertà e varietà di fantasia che noi non riscontriamo in nessun' altra delle molte opere di lui che ci sono rimaste. I quadri che abbiamo sono tutti di soggetto religioso e, più spesso, semplicemente devoto, nè vi è alcuna di quelle rappresentazioni o mitologiche o pagane che sono così comuni nella maggior parte dei pittori del suo tempo. Anche per queste noi dobbiamo uscire dalla pittura propriamente detta, e ricorrere ai disegni.

I disegni che si possono attribuire con sicurezza al Francia non sono molti. Di quelli che sono agli Uffizi parleremo più avanti. Per questa parte del nostro ragionamento giova meglio studiare i disegni dell'Albertina di Vienna. Due di essi, il Giudizio di Paride e i Suonatori di flauto, gli appartengono certamente. Un altro, che è una rappresentazione delle Costellazioni, è attribuito dal Wickoff a lui invece che a Masaccio; ma l'attribuzione mi sembra dubbia assai. Nel Giudizio il Francia ha interpretato liberamente il mito; e, non so se per la ristrettezza del foglio o se per un accorgimento degno davvero di un grande artista, ha posto in iscena due sole delle dee, e appunto le sconfitte; giacchè una di esse è Pallade e l'altra Giunone: e la figura tutta vestita, a sinistra, non può essere altro che una rappresentazione della Discordia, come appare chiaramente dalla fiaccola ardente ch'ella reca nella destra. Il bel pastore regge con una mano la verga e con l'altra porge il pomo alla vincitrice, che non si vede. I nudi delle due dee sono così belli, che forse il pittore ricorse a questo espediente per non poter disegnare una donna anche più bella. Pallade è vista di dietro e un poco di fianco; le sue forme sono vigorose e ampie, ed anzi il dorso e le spalle sono un poco pingui. Sta appoggiata all'asta, e piega un poco il corpo avanti a sinistra, con un atto che è naturalissimo ma scarso di grazia: come si conviene alla robusta

virago che disdegna le dolcezze d'amore. L' altra dea all' incontro ha
forme più morbide e rotonde. E'
figurata di rimpetto allo spettatore,
e le sue curve graziose ma robuste
ci dànno l'idea di una donna cui il
piacere è noto, benchè questo non
sia, come per l'aurea Afrodite, il primo fine e la gloria della sua vita. I
suoi seni sono piccoli e sodi, la vita
snella ma non sottile, il ventre purissimo, i femori tondi. Un bel nudo,
veramente, benchè nell'insieme dell'opera questa venustissima donna sia





MEDAGLIA DEL FRANCIA PER GIULIO 11. (Fot. G. Cavazza, Bologna).

quasi astratta e paia più tosto una modella che posa. Nei Suonatori di flauto, i nudi dei due satiri sono assai diversi da quello di Paride. Questi è un giovinetto ben formato e robusto; ma le sue carni son molli, ed egli, collocato in diversa posa e battezzato, potrebbe essere un San Sebastiano ammirevole. Confrontate, di grazia, più avanti, le illustrazioni di questo volume; e vedrete che questo Paride è il fratello del Santo che nella Madonna del Gioiello e in quella di S. Giacomo geme trafitto dalle acutissime frecce. Laddove i nudi dei satiri sono più rudi e vigorosi, e i loro corpi più muscolosi che grassi. La suonatrice a sinistra è intieramente vestita, come la Discordia dell'altro dissegno; ma sotto la veste leggera e fluttuante le forme agili e sode traspaiono.



F. FRANCIA: GIUDIZIO DI PARIDE — VIENNA, ALBERTINA.
(Da fotoine. Gerbach e Schenk, Vienna).

Perchè dunque questo artista a cui il nudo femminile era così ben noto e agevole, non dipinse mai, nei quadri che noi conosciamo, una donna ignuda? O meglio, perchè non scelse egli mai un qualche soggetto antico in cui apparisse qualche bel corpo femminile nudo, o leggermente vestito? E' bene ricordare che Bologna non era nè Firenze nè Roma, e che l'arte nuova vi era penetrata tardi, e le idee camminavano adagio nella città dei giuristi e delle pandette. Molti anni prima Jacopo della Quercia aveva donato ad Eva, su la porta di San Petronio, il più bel nudo di donna del Quattrocento; ma noi sappiamo che nello studio e nella esecuzione del nudo gli scultori precedettero di assai i pittori. Lo spirito pagano era entrato tardi in Bologna, e Giovanni Il aveva altri gusti che quelli di Lorenzo il Magnifico o di Sigismondo Malatesta. Se il Francia in tutta la sua vita non fece altro che quadri religiosi, ciò vuol dire che questo

e non altro gli era domandato dai suoi concittadini. E se il duca d'Urbino lo richiede dell'opera sua, ecco il Francia togliersi dalla solita maniera con le barde sullodate e con una Lucrezia romana che è andata perduta ma che certo non doveva essere ammantata come una Madonna. (Al Louvre, una stampa del Francia rappresenta appunto Lucrezia, e, dice a ragione il Williamson, rivaleggia con la celebre stampa di Marcantonio; ma non mi è stato possibile averne una fotografia per la riproduzione). Comunque, nelle pitture che ci sono rimaste, non compare nessuna figura di donna che sia ignuda o che lasci vedere nel pittore la scienza del nudo; ed è questa la ragione per la quale io mi sono indugiato nello studio dei due disegni dell'Albertina. Da essi appare un Francia nuovo che è ignoto ai più.

Un contemporaneo, come vedemmo, poneva Francesco Raibolini niellatore più in



F. FRANCIA: I TRE MUSICANTI — VIENNA, ALBERTINA.

(Da fotoinc, Gerbach e Schenk, Vienna).

alto del Finiguerra. Lo studio de' suoi nielli occuperà l'ultima parte di questo capitolo, perchè da uno di essi in particolare noi vedremo uscire dirittamente il pittore. Ma dal niellare all'incidere il passo è breve. Una stampa dell' Albertina, che è presa direttamente dal niello di una pace di cui parlerò fra breve, ne è la prova più evidente. Ouanto all'elenco compiuto delle stampe del Francia, esso è ancora da fare, e le opinioni degli studiosi sono molto discordi. Comunque, di quelle che gli sono attribuite, alcune sono di soggetto religioso, altre di argomento pagano, come la « donna con tre uomini e un satiro » e un altro « Giudizio di Paride ». Della « Lucrezia romana » ho parlato sopra. Ma a noi importa sopra tutte le altre una stampa che figura il Battesimo di Cristo e che, per quanto data dal Bartsch a Marcantonio, è certamente del Francia. Essa infatti appare quasi una riproduzione

del *Battesimo* che si trova ad Hampton Court, ed è una figurazione dello stesso soggetto che il Raibolini, anzichè col colore, tradusse con il bulino. Cristo domina in mezzo alla scena. I suoi piedi stanno sopra l'acqua senza immergersi. Ha le mani giunte, e attende l'acqua dal Precursore che si è inginocchiato e l' ha raccolta con una sua scodella. Sola spettatrice del fatto è una figura femminile lungichiomata che, quantunque sfornita di ali, potrebbe essere un angelo. L'attitudine di Cristo è raccolta e tranquilla; ma nè il suo volto nè quello di San Giovanni sono ricchi di carattere. I nudi sono vigorosi, ma scarsi di grazia: e la stessa cosa dovremo dire di quelli del dipinto di Hampton Court. Il paese ha i caratteri propri dei paesi del Francia; e, a sinistra, ha la stessa rupe a picco che si vede nel *Battesimo* di Hampton Court ed è con varie forme figurata in molti de' suoi dipini. Tanto il quadro che la stampa appartengono al primo periodo dell'arte del Francia.

Tuttavia l'incisione del *Battesimo* è notevolmente posteriore ai nielli, dei quali è pur ora che ci cominciamo ad occupare. Il Vasari dice che egli, lavorando di niello,

« mise molte volte, nello spazio di due dita d'altezza e poco più lungo, venti figurette proporzionate e belle ». Ma nessuno di questi piccoli miracoli ci è pervenuto; come pure è andata perduta la Pace d'argento, del valore di trecento ducati, che il Francia niellò a Giovanni II per le nozze di Giovanni Sforza con Lucrezia Borgia, nel 1494, come riferisce l'annalista Negri. Le due Paci niellate che ci restano nella Pinacoteca bolognese sono tutt'altro che ricche di figure, come vedremo. Una terza Pace è nel Museo di San Petronio; ma, se l'ornamento ricorda le Paci sopraddette (lo zoccoletto,

anzi, è lo stesso in tutte), il niello dimostra a prima vista un artefice che, o direttamente o per mezzo di Marco Zoppo, aveva subito l'influsso dello Squarcione, come appare dai nudi muscolosi, dalle insegne romane, e dall'esservi introdotto fra gli arceri anche un Centauro. S. Sebastiano stesso non è più il bello Apollo cristiano, ma un atleta che, con un piccolo sforzo, potrebbe agevolmente spezzare le ritorte.

La storia delle due Paci suddette è curiosa e dimostra come sia facile errare quando si ignorano i fatti del tempo in cui un artista operò, L'una e l'altra sono chiuse in una cornice di metallo finamente lavorata; noi le denomineremo, dal soggetto dei singoli nielli, la Pace della Crocifissione e la Pace della Resurrezione. La prima e più antica, come proveremo, reca nel mezzo Gesù crocifisso, con attorno la Vergine, San Giovanni, S. Girolamo e un altro santo che il Milanesi ritiene probabilmente S. Francesco. Due angeli si librano su le ali in alto, ai due lati del Redentore; e in fondo, sul paese cinto di rupi, si alzano le mura e le torri di una città. mentre fosche nuvole occupano



F. FRANCIA: IL BATTESIMO DI CRISTO.
(STAMPA DEL « BATTESIMO » DI HAMPTON COURT).
(Fot. G. Cavazza, Bologna).

il cielo e aggiungono un non so che tragico alla scena. L'anatomia del Cristo è ricca e accurata; il nudo è magro ma muscoloso; l'abbandono del corpo moribondo e l'espressione rassegnata del volto sono accuratamente studiati. Anche i gesti degli altri personaggi sono ricchi di sentimento: in particolare quello di San Giovanni, che porta la destra al volto con così vivo e ingenuo dolore. Il lavoro è finissimo e ricco di particolari pur nelle sue piccole misure; i panni sono ricchi ed abbondanti, con ampie pieghe e non così rigide come la durezza della materia farebbe supporre, anzi piuttosto rotondeggianti. Il niello è chiuso in un arco decorato di foglie verdi, e il tutto ha per cornice una piccola architettura che ricorda lo stile dei monumenti funerari del tempo. Due pilastrini alzati sopra una base com'essi riccamente decorata, sostengono una specie

di architrave con il detto: memorare novissima tua et in aeternum non peccabis; e il tutto è graziosamente compiuto da un arco entro cui è incisa in argento una piccola Pietà. Ovoli, festoni con teste di cherubini, fogliami, rabeschi di vario genere ornano questa architettura, alla cui eleganza nuoce solamente una certa abbondanza ed eccessiva finezza di particolari. La Pace della Resurrezione è un poco più recente. La



PACE DI S. SEBASTIANO (ANONIMO) — BOLOGNA, MUSEO DI S. PETRONIO.

(Fot. Poppi).

cornice che la racchiude è più semplice, con linee pure, con una ornamentazione a più alto rilievo, ma anche assai più parca ed originale. La base è chiusa fra due zoccoli su cui vengono a posare le estremità di un arco, dentro il quale il niello mostra Cristo uscito dal sepolcro fra i quattro soldati dormienti. Con una mano egli regge la banderuola, con l'altra fa il gesto della benedizione. Il lavoro è semplice nella composizione, ricco nei particolari, ma non troppo. Le pieghe del lenzuolo sono abbondanti e più ricche di quelle della Crocifissione. E l'atteggiamento del Dio risorto è veramente pieno

di maestà e di decoro. Ma, sopra tutto, lo stile e il rilievo degli ornati la dimostrano opera alquanto più recente.

Quando e per chi furono composti questi piccoli capolavori, che ben a ragione,



F. FRANCIA: PACE DELLA CROCIFISSIONE -- BOLOGNA, PINACOTECA.

come cantava il poeta cronista, possono stare accanto a quelli del Finiguerra? La Pace della Resurrezione porta in basso due stemmi: l'uno dei Ringhieri, l'altro del Felicini; e però il Williamson, seguendo il Milanesi e altri, crede ch'essa fosse lavorata per le nozze di Bartolomeo Felicini e di Dorotea Ringhieri: opinione la quale è confortata dal fatto che il niello proviene dalla chiesa di S. Maria della Misericordia, e che il Felicini aveva per quel tempio suburbano una venerazione speciale. Infatti alla chiesa della

Misericordia aveva destinata lo stesso Felicini la prima grande pittura del Francia, la *Madonna del Gioiello*. Senonchè il Williamson, il quale pone l'esecuzione di questa Pace « more about the time of 1500 », cioè all'incirca di là del 1500, mostra di ignorare che le nozze fra il Felicini e la Ringhieri avvennero nel 1481, come è provato dai documenti. Fra le pitture raiboliniane del 1500 e quel niello corre la stessa differenza



F. FRANCIA: PACE DELLA RESURREZIONE - BOLOGNA, PINACOTECA.

che può correre fra un'opera della migliore e più vigorosa maturità e un'opera della

giovinezza. Il Francia nel 1481 aveva trent'un anno.

La Pace della Crocifissione reca a destra nel pennacchio dell'arco uno stemma che certamente è bentivolesco. Lo stemma a sinistra ha subito varie avventure. Il Milanesi lo diceva dei Riario; il Williamson lo dice degli Sforza: l'uno e l'altro ne deducono che probabilmente il niello fu lavorato dal Francia per le nozze di Giovanni Bentivoglio con Ginevra Sforza. Il Williamson poi aggiunge che esso richiama le pitture fatte dal Francia tra il 1488 e il 1490, benchè veramente le date di quelle pitture siano da riportarsi indietro di ben dieci anni, come vedremo. Comunque, il Williamson, con le

sue scarse conoscenze della storia bolognese, non ha pensato che quelle nozze accaddero il 2 maggio 1464, cioè più di venti anni prima, quando il Francia era appena adolescente.

E poi, lo stemma a sinistra non è dei Riario e neppure degli Sforza; ma bensi dei Pepoli, come fin dal principio del secolo scorso aveva notato il Calvi; « il che fa credere », concludeva egli, « che il conte Romeo Pepoli, marito di Francesca Bentivoglio, ordinò al Francia tale fattura ». Senonchè, Francesca Bentivoglio sposò nel 1481 Galeotto Malatesta; poi, rimasta vedova, andò a seconde nozze nel 1494 con Guido Torrelli. Anzi, le ricerche che per sua cortesia mi ha fatte Albano Sorbelli negli archivi bolognesi, provano che di due soli parentadi per matrimonio fra Pepoli e Bentivoglio si può avere notizia. Isabella d'Antonio Bentivoglio dottore sposa nel 1459 Romeo Pepoli; e Isabella, figlia naturale di Antonio Galeazzo, figlio di Giovanni, sposa anch'essa un Romeo Pepoli: ma certo verso il 1500, se si considera che Antonio Galeazzo (uno dei mecenati del Francia!) era nato nel 1472. Notiamo inoltre che accanto ai tre scudi è una M. e una Z., che significano, secondo i più, Messer Zoanne, cioè messer Giovanni Bentivoglio. Noi possiamo dunque supporre che la Pace della Crocifissione sia stata commessa al Francia da Giovanni II, il quale ne fece un dono a Romeo Pepoli seniore e alla sua Isabella. Ma ciò non potè certo accadere nel 1459, per ragioni ovvie di cronologia e di stile. E allora, quando?

Ecco una domanda alla quale non si può dar risposta. La data della Pace bentivolesca non può essere fissata con assoluta precisione. Ma nella data del 1481, a cui appartiene la Pace Felicini, noi abbiamo un appoggio prezioso. Intanto noi possiamo affermare che la Pace della Crocifissione è anteriore al 1481. E possiamo inoltre confrontare l'architettura della cornice con quella di uno dei più graziosi monumenti che il Rinascimento abbia fatto sorgere nella rossa città del mattone. Voglio parlare del monumento funebre di Alessandro Tartagni, che, dopo la di lui morte, fu elevato in S. Domenico per opera di Francesco di Simone fiorentino. Il Tartagni morì nel 1477, ed è probabile che prima del 1480 il sepolcro fosse compiuto. Noi possiamo dunque stabilire che la Pace bentivolesca fu eseguita poco prima del 1480. La sua somiglianza con le sculture di Francesco di Simone, e, in genere, con quelle fiorentine del tempo,

non potrebbe essere più evidente, e nell'insieme e nei particolari.

Ma quale importanza possono avere le date dei nielli nell'opera del Francia, non orafo ma pittore? Lo vedremo subito nel capitolo che segue.

III.

Il periodo ferrarese (1480-1494).

OLOGNA, che nei primi anni del Quattrocento aveva avuto la gioia e la gloria di veder nascere nella porta maggiore del suo S. Petronio il capolavoro di Jacopo della Quercia, tardò poi ad aprire le porte agli spiriti del Rinascimento. La città dei dottori e delle leggi si curava più di dottrina che d'arte, e i suoi figli preferirono i codici al pennello od al mazzuolo. Non mancano le belle pitture, i bei marmi, i begli edifizi maestosi ed armoniosi; vi furono anzi ignoti capimastri che per i buoni borghesi costruirono case di mattone eleganti e decorose, e le adornarono con terre cotte in cui la povertà della materia è compensata dalla grazia dell'opera. I portici, il cui uso si andava vie più diffondendo, diedero poi alle architetture bolognesi un aspetto singolare di classico scenario. Ma coloro che vi passavan sotto

frettolosi o vi si indugiavano in colloqui nelle tepide sere di maggio, non erano generalmente uomini a cui le arti stessero in cima ad ogni altro pensiero. L' indole loro era essenzialmente pratica e difettosa di ideale. Amavano la bellezza, purchè la contemplazione di questa non costasse loro uno sforzo. Dottori erano insomma, più che artisti; ed infatti, prima di Francesco Francia, noi troviamo un solo artista che gli storici bolognesi abbiano ritenuto degno di ricordo e di lode. Esso è Marco Zoppo. scolaro dello Squarcione, e così devoto del maestro che, per esempio, la sua Madonna della collezione Wimborne di Londra reca questa firma: « opera del Zoppo di Squarcione ». Artista rude e mediocre, fervido seguace dei padovani di cui conserva il segno netto e rigido, egli può essere anche meglio inteso da chi studi a Bologna il trittico del Collegio di Spagna, o, più ancora, la tavoletta del S. Girolamo nella Pinacoteca; nella quale il santo ha nel volto e nel gesto una attitudine di così fiero e violento amore. Il Malvasia e il Calvi ne hanno fatto per amor di patria il maestro del Francia. Che questi abbia studiato alla sua bottega l'arte del disegno, può darsi; ma è anche necessario dire che egli, nè nel segno, nè nel colore ha mai ritenuto nulla del fare che noi vediamo nelle opere del suo presunto maestro.

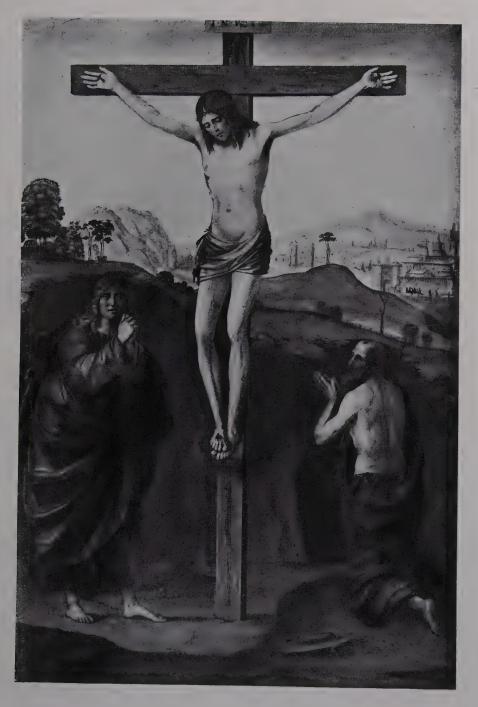
Finalmente la città di Irnerio ebbe dal 1462 in poi un mecenate che chiamò alla sua Corte gli artisti; e questi accorsero più numerosi di prima ad ornare di statue e di quadri i palazzi e gli altari. E se l'opera dei novatori fiorentini e padovani vi fu scarsa nonostante le origini squarcionesche dello Zoppo, i ferraresi all'incontro vi regnarono da padroni. Le relazioni fra Bologna e Ferrara erano frequenti e facili, chè in un sol giorno anche allora un buon cavallo poteva percorrere i sessanta chilometri che le separano. Vi era inoltre somiglianza d'indole, di dialetto, di razza: onde i ferraresi, quando non erano contenti dei loro Estensi, potevano agevolmente trovare in Bologna una seconda patria. E la grande pittura bolognese del Rinascimento, impersonata nel solo Francia, poi diffusa e invilita nei cento discepoli, appartiene più alle

rive del Po che a quelle del Reno.

Giovanni II Bentivoglio inalzò un palazzo che era uno dei più grandi e belli d'Italia; chiamò a sè gli artisti per decorarlo di marmi, di tavole e di affreschi. Se la furia del popolo non lo avesse atterrato ed arso, Bologna sarebbe dieci volte più ricca di opere d'arte, e noi possederemmo ora un incomparabile museo. I più cospicui cittadini seguirono, come è naturale, l'esempio del magnifico signore, nè gli ordini religiosi vollero esser da meno. Parve quasi che la città, dopo un lungo disdegno delle Muse, volesse come rifarsi del tempo perduto. L'arte vi ebbe allora un culto fiorente, e le opere si moltiplicarono. Il momento era propizio a che un uomo d'ingegno sorgesse dal popolo stesso della città e vi potesse esercitare a poco a poco nelle arti un incontrastato dominio.

Quell'uomo fu appunto il Francia. Ma la grammatica, per così dire, della sua pittura è del tutto ferrarese. Nel 1470 viene a Bologna quell'aspro e possente Cossa, a cui la ricerca del carattere fa dimenticare affatto quella della beltà; e vi muore nel 1477, dopo aver lavorato nel palazzo Bentivoglio e avere, fra l'altre cose, dipinto in S. Maria del Baraccano Giovanni Bentivoglio e Ginevra Sforza in adorazione davanti alla Vergine, e, altrove, una tavola con la Vergine e due Santi che oggi è nella Pinacoteca. Nel 1483, a ventitrè anni appena, arriva Lorenzo Costa, fresco ancora dell'influsso esercitato su lui da Ercole de' Roberti, di dieci anni più vecchio e già avanzato nell'arte. Ed ecco gli storici meno recenti dividersi in due schiere: gli uni fare del Costa il maestro del Francia, e gli altri il contrario. E invero la prima opinione non potè parere impossibile a quei moltissimi che collocano intorno al 1490 le prime pitture del Francia. Ma il vero si è che quando il Costa venne a Bologna, il Francia si era già dato da qualche anno alla pittura, e che noi dovremmo cercare altrove il suo primo vero maestro. Occorre nondimeno dire che i due artisti, alcuni anni più tardi, lavorarono insieme, ed esercitarono indubbiamente l'uno su l'altro un alterno influsso.

Dalla Biblioteca Comunale è stato recentemente trasportato nel Museo Civico di Bologna un quadretto (mm. 333×506), che è attribuito dagli storici al Francia ed è



F. FRANCIA: LA CROCIFISSIONE (1480 circa) — BOLOGNA, MUSEO CIVICO. (Fot. G Cavazza, Bologna).

senza dubbio opera di lui. Consideratene attentamente la riproduzione, e confrontatelo col niello della Crocifissione. Nel mezzo, la croce da cui pende il Redentore; ai lati S. Girolamo e S. Giovanni; dietro, alcune colline alberate, di là dalle quali è una città ai piedi di alte montagne: una cavalcata di uomini d'arme si avvia al galoppo verso una delle porte. Il soggetto è il medesimo qui come nel niello; senonchè i santi qui sono due soli, e non vi è la Madre, nè vi sono i due angeli in alto. Ma il paese è in ambedue quasi lo stesso, ed eguale affatto è l'architettura della città in fondo. Comunque, è certo che queste due opere derivano da uno stesso disegno e da una stessa ispirazione; e poichè il Raibolini fu senza dubbio ottimo incisore prima che buon pittore, dobbiamo concludere che il quadro vien dopo il niello, e non questo dopo di quello. D'altra parte, è bene dir subito che il niello della Crocifissione ha dato origine ad altri due quadri del Francia, assai simili a quello che stiamo studiando; ma essi,

come vedremo fra breve, sono da ritenersi alquanto posteriori.

Il quadretto ha sofferto un poco i danni del tempo; ma il suo colorito è ancora così ben conservato, che possiamo darne un sicuro giudizio. Non vi è ancora quella gamma di colori ricchi e brillanti che il Francia comincerà dopo qualche anno a preferire, e che ad alcune delle sue opere dona quasi l'aspetto di una miniatura in grande; ma il colorista si rivela già apertamente, e già chiaro appare lo stil pittorico del nostro artista; il quale, pur distribuendo i colori a masse ben definite dai contorni del disegno, curò scrupolosamente che tutti si armonizzassero secondo una tinta fondamentale. Egli non fu mai uno di quei sinfonisti in cui vari motivi si confondono e si intrecciano senza posa e svelano le più oscure profondità dell'anima e del mondo; ma piuttosto uno di quei musici dalle idee semplici e chiare, che svolgono i motivi l'uno accanto all'altro, armonizzandoli in maniera eccellente ma senza accostarli e fonderli mai. In questo quadretto, nel quale anche la piccola misura mostra il passaggio dall'arte minore alla maggiore, i personaggi e la parte più prossima del paese sono armonizzati intorno al color bruno della croce, della quale il volto di S. Giovanni (il Williamson vi scorge, non so come, una Maddalena!) è di poco meno scuro. Anche le carni di S. Girolamo, e quelle di Cristo e i suoi capelli castani, sono una gradazione dello stesso bruno; e lo stesso dicasi, ma più nel cupo, delle prime colline sovrastate da alberelli oscuri. Su queste tinte brune si accordano con arte già provetta il biondo dei capelli e il rosso del manto e il verde della veste di S. Giovanni, e il rosso del manto di San Girolamo. All'incontro il paese del fondo è a tinte chiare, dal verde delle prime colline all'azzurro tenuissimo dei monti lontani e al cielo, che, come potremo vedere anche in altri quadri posteriori, è rosso in basso e ceruleo in alto. E' l'ora del crepuscolo roseo e dolce; e la poesia dell'ora è significata in quel leggiadro paese con semplicità deliziosa. I due monti scoscesi, a sinistra, sono degni anch'essi di attenzione; giacchè questo motivo sarà poi il preferito dal Francia, il quale riprodurrà su le tavole e sui muri i paesi circostanti alla sua Bologna, e in ispecie la vallata del Reno e le rupi del Sasso e di Monte Adone, là dove il Setta si congiunge col Reno.

Vediamo un poco più da presso i personaggi. Il Cristo non è così muscoloso come quello del niello; e il disegno delle sue membra, come possiamo anche vedere nei due santi, è meno netto e vigoroso. Ciò era naturale in chi si accostava per la prima volta a un'arte in cui il disegno non era tutto e in cui le linee debbono essere più ampie e però diverso lo stile. Il Cristo del Museo Civico mostra un corpo giovanile, anzi quasi adolescente, lungo ma non magro, con le braccia sottili e le gambe lisce; il suo volto è già cadaverico ed è reclinato verso la spalla destra, con un atto che su quel del niello segna già un piccolo passo. Il nudo, come nel S. Girolamo che è snello ma ben provvisto di carne, è ancora un po' legnoso, scarso nei particolari, ma nell'insieme robusto e ben modellato. S. Giovanni è avvolto nelle ampie pieghe della veste e del mantello: alza le mani e le incrocia in atto di dolore. Il suo compagno, a cui accanto si intravvede a mala pena il fido leone, ha le mani congiunte e prega; ma sì nell'uno che nell'altro l'espressione dei volti è manchevole. Il dolore del discepolo prediletto non è bene significato dal suo volto rotondo, con le guance sode e piene. Ma è già

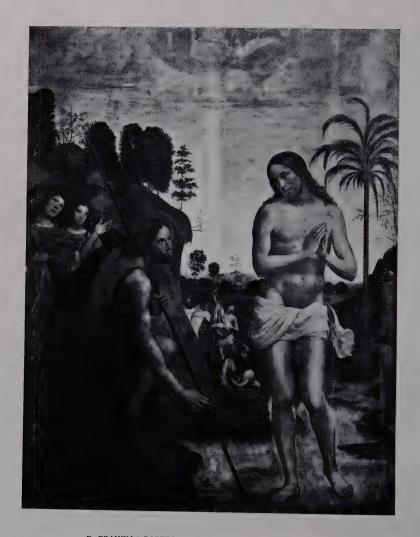


F. FRANCIA O ERCOLE GRANDI?: S. GIORGIO — ROMA, GALLERIA CORSINI. (Fot. Anderson).

notevole in questo la tendenza a dare a certi giovani santi una bellezza che nei quadri

dell'età migliore sarà quasi apollinea.

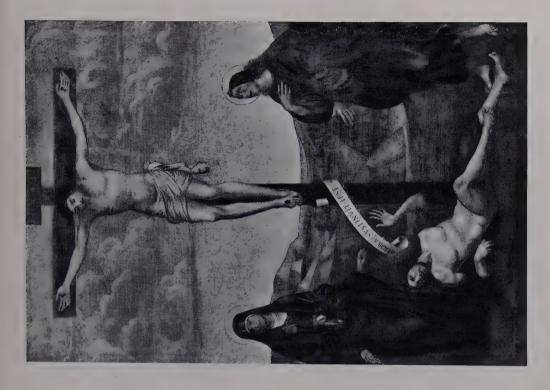
Ora, se noi consideriamo in queste figure quelli che i nostri antichi dissero benissimo i panni, noi vedremo che la loro fattura è in tutto simile a quella del niello. Le loro pieghe sono di quelle che occultano il corpo anzichè rivelarne le membra; e attorno a una figura esile ed alta esse pongono una magnificenza di colori e di avvolgi-



F. FRANCIA: BATTESIMO DI CRISTO - HAMPTON COURT.

(Fot. Hanfstängl).

menti. Le vesti paiono tagliate in una stoffa grossa e pesante ma rigida, le cui pieghe sono ampie ed hanno qualche somiglianza con quelle del cuoio. E agli orli esse assumono una rigidità metallica che è affatto singolare. Ora, chi abbia pratica dei pittori di scuola ferrarese non può non riconoscere che queste pieghe e la loro fattura sono prese senz'altro dalle opere del Cossa. Vedete, per esempio, nella Pinacoteca bolognese, la sua Vergine con S. Petronio e S. Giovanni (1474), e considerate in particolar modo i panni di quest'ultimo santo, e, in questo, confrontate soprattutto le pieghe del manto



F. FRANCIA: LA CROCIFISSIONE — PARIGI, LOUVRE.



F. FRANCIA; LA CROCIFISSIONE — BOLOGNA, PINACOTECA. (Fot. Poppi),

sopra le spalle con quelle del manto di S. Giovanni e di S. Girolamo nella tavola del Francia. La somiglianza non potrebbe essere più viva e singolare; la maniera è la stessa, benchè nel Cossa sia più grandiosa e più ricca. Alquanto diverso dal Cossa è qui il Francia nell'aria dei volti: meno possente, al solito, ma diverso, per quanto sia evidente un tentato realismo che troppo poco si confaceva all' indole sua, e che poscia egli abbandonò. Quanto al colore, è già notevole in questo quadretto la ricerca dell'originalità. Esso è, come si vedrà anche meglio andando innanzi, il più antico quadro del Francia che noi possediamo. La cronologia della Pace della Crocifissione e l'evidente derivazione dal Cossa (ecco, il vero maestro del Francia!) mi inducono a ritenerlo di poco anteriore al 1480. Ma fu questa veramente la prima delle sue opere? Non mi pare probabile. Forse il Vasari ha ragione quando ci fa sapere che egli cominciò con l'operare, per esercitarsi, « alcuni ritratti ed altre cose piccole ». Una « cosa piccola » veramente è anche questa; ma certo essa fu preceduta da qualche altro tentativo che non è rimasto e che forse l'artista stesso distrusse. Una di queste cose piccole potrebbe essere il San Giorgio a cavallo della Galleria Corsini, che il Frizzoni, seguendo il Morelli, attribuisce al Francia, laddove il presente catalogo della Galleria lo attribuisce al Grandi. Io lo crederei del Francia, e per il colorito, e per la mossa caratteristica del capo, e per la sua grazia femminea, e per le rupi del paese, e per la figuretta a destra, il cui volto annuncia già quello degli angioli cari ad un certo periodo della vita del nostro pittore. Ma le pieghe sono men rigide; ed io lo credo di poco posteriore.

Dalla Pace della Crocifissione derivano senza dubbio due altre opere del Francia che, come quella ora studiata, hanno con il niello il soggetto in comune. L'una è al Louvre, l'altra nella Pinacoteca di Bologna. Ambedue seguono di poco il quadretto del Museo Civico; ma non si può dire con certezza quale di esse sia stata operata prima; tanto più che il divin Crocifisso è quasi del tutto eguale nel quadro di Bologna e in

quello del Louvre.

La Crocifissione della Pinacoteca è un quadro di assai maggiori dimensioni di quello del Museo, e in esso le figure sono circa la metà del naturale. Non solo; ma i personaggi che stanno intorno alla croce non sono più due soli, ma cinque; e tutta la composizione è più varia e più ricca. Il Cristo è simile assai a quello del Museo; ma il suo volto e le sue membra sono meno snelle e meno giovanili; in compenso, più rotonde, e finite accuratamente. In quello, le gambe scendono rigide e sottili; qui all'incontro le curve dei ginocchi sono segnate e rilevate plasticamente: e se vi è meno grazia, vi è nondimeno una maggior cura della anatomia. Ai lati del quadro stanno, in piedi, la Vergine e S. Giovanni: più indietro, inginocchiati, S. Francesco e S. Girolamo: ai piedi della croce, abbracciandola teneramente, la Maddalena. Questa posa e questo suo atto rompono con sottile accorgimento la troppa simmetria della scena. La Vergine (quanto diversa da quelle che il Francia dipingerà poi!) ha il volto macro e senile, e la sua guancia sinistra posa, per l'inclinazione del capo, sopra le mani congiunte in atto doloroso. Ella è veramente una figura solenne, alta, e chiusa nell'ampio manto turchino e nella veste il cui rosso, per la cupa intonazione generale del quadro, volge piuttosto al marrone. Il manto di S. Giovanni è rosso, e la veste verde cupa: la mano sinistra gli preme il cuore, e la destra è lievemente sollevata verso la croce. Su le spalle gli scendono i lunghi capelli, di tra i quali esce il volto giovanile in cui l'espressione del dolore si muta in una smorfia simile a un sorriso. Lo stesso è della Maddalena, il cui volto nondimeno mostra i primi segni di quella venustà che poi trionferà nelle soavissime Madonne. E' inginocchiata su la gamba destra, e l'altra è rialzata; abbraccia la croce, e il sangue dei divini piedi le piove su le mani. S. Girolamo prega con le mani giunte, alzando il volto a cui la gran barba aggiunge severità. La sua aria è affettuosa e meditativa; laddove il solo affetto traspare veramente dal volto di San Francesco, pieno di ardore mistico e di sconsolato dolore: bella testa, invero, che ritroveremo di nuovo più avanti. Il paese è trattato più tosto sommariamente e, ancor più delle figure, guasto dai restauri. Il terreno, scosceso dietro le figure, sale senza asperità fino al dorso delle basse e nude colline verdastre che lo attraversano in lungo. Poi,

ai due lati, le due rupi così care al nostro pittore; anzi, quella a sinistra assume fin d'ora la sua forma più caratteristica: piomba giù rosea, mentre davanti ad essa si profilano nettamente alcuni alberelli esili. Una cavalcata di guerrieri in turbante si avviano tra le colline verso una città che dovrebbe essere Gerusalemme e la cui architettura, ad ogni modo, è già diversa da quella della Crocifissione del Museo. Le rupi e le col-



F. FRANCIA: LA MADONNA DI BARTOLOMEO BIANCHINI — BERLINO, MUSEO REALE.

(Fot. Hanfstängl),

line si incurvano attorno ad un laghetto dalle acque cerulee e trasparenti; mentre, nel fondo, le lontane montagne cerule e turchine sfumano quasi nel cielo nuvoloso, sul quale la figura di Cristo campeggia tragicamente. Il cielo qui non è sereno, azzurro e roseo; le nubi aggiungono tristezza alla scena, ed il pittore ottiene così un effetto più patetico. Ma soprattutto conviene notare la struttura di queste nubi; le quali sono grandi cirri disposti sopra linee regolari e parallele. Il Francia conserverà poi quasi

sempre, più o meno attenuandola, questa disposizione delle nuvole, nei cieli azzurri e

dolci, sopra le sue soavi Madonne.

Ai piedi della croce è graffita una iscrizione : francia avrifex. Essa è certamente apocrifa ; ma del Raibolini è senza dubbio questo quadro, nel quale l'influsso del Cossa è ancor manifesto benchè nell'aria dei volti cominci a spuntare l'originalità del nostro



F. FRANCIA: S. STEFANO - ROMA, GALLERIA BORGHESE.

(Fot. Alinari).

pittore. La rotonda bellezza della Maddalena, e il mistico tervore di S. Francesco sono ignoti al possente e crudo realista ferrarese. Tutti i personaggi, e questa è un'altra caratteristica del Francia poco attenuata anche nelle opere posteriori, hanno le dita esili e lunghe, con la prima articolazione troppo breve in confronto delle altre due. Le unghie sono disegnate con cura minuziosa, la quale è estesa anche ai piedi, laddove essi compaiono ignudi: tali quelli di S. Giovanni, piccoli e tondeggianti: tali quelli del Cristo, contratti nello spasimo mortale. La stessa cura, se non la stessa grazia, è già in quelli della prima Crocifissione.

Io credo che la Crocifissione del Louvre venga un poco prima, benchè ambedue siano da porsi fra il 1480 e il 1481, troppo unita e concorde essendo l'ispirazione che le ha generate. In quella di cui stiamo per occuparci brevemente, ai lati della croce stanno due soli personaggi, la Vergine e S. Giovanni; ma ai piedi vi giace Giobbe



F. FRANCIA: S. FRANCESCO D'ASSISI - MILANO, GALL. FRIZZONI.

(Fot, Brogi).

ignudo, in licando un cartello svolgentesi dalla croce con la scritta: maiora sustinuit ipse. Già ho detto che il Cristo è quasi identico a quello della Pinacoteca di Bologna; e non molto dissimile è anche il S. Giovanni, benchè in questo l'aria dolorosa del volto sia una smorfia che non è neppure un sorriso. I suoi lunghi piedi ricordano quelli del suo fratello del Museo Civico. Anche la Vergine è in figura di donna attempata; il gesto è diverso, ma identico il costume. Bello e vigoroso è il nudo di Giobbe gia-

cente, in ispecie nella piega della gamba destra, dove lo scorcio è ardito. Il paese, molto guasto, è, al solito, collinoso; ma le rupi del fondo a sinistra non hanno ancora del tutto la forma caratteristica notata sopra. Anche qui il cielo è pieno di nubi; vogliatele confrontare senz'altro con quelle del quadro che precede. Esse sono quasi le stesse, senonchè le linee su cui posano non sono ancora così nette. Il quadro, alquanto più ampio di quello bolognese, è firmato dal soprannome dell'artista, accompagnato da quella professione di orafo che sempre gli fu cara: FRANCIA AVRIFABER.

Noi lo abbiamo veduto finora darsi ad un soggetto tragico che forse non era il più conveniente al suo animo tranquillo e sereno, e disposto più alla grazia e all'affetto che non alla tragedia e alla passione. Egli non tarderà molto a ritrovare la sua via; e allora ricomincerà da capo, con piccole opere la cui grazia egli non sempre riuscì a a superare di poi. Intanto, noi lo vedremo lasciare il triste soggetto della Crocifissione, cioè del più alto dramma cristiano, e volgersi a un più sereno argomento col Battesimo

di Cristo che ora è ad Hampton Court.

Di questo quadro abbiamo già in parte discorso, parlando della stampa che da esso il Raibolini trasse. Simili sono nel quadro e nella stampa le due figure principali, senonchè nel primo Cristo ha le gambe meno divaricate ed il volto più giovanile e dolce. L'aria dei volti è ricca di nobiltà severa e di profondità: e più che tutto notevole mi pare l'intensità dello sguardo del Battista. Egli è curvo, con l'acqua già pronta: ma, mentre stava per alzarsi e compiere il rito, è apparsa in alto la mistica colomba e sono echeggiate le parole del divino Padre; egli ascolta, e, immobile nell'atto, fissa gli occhi neri e grandi (vedete la bellezza del bianco, in quel volto arso dal sole) sopra il Figliuolo di Dio. La testa di Giovanni è piena di bellezza morale; in quella di Cristo sorride spiritualmente quell'espressione di calma eroica che vedremo ancor più chiara in alcune figure dell'età migliore. Dei nudi parlammo già. Alla scena assistono due angeli in ampie vesti: uno volge gli occhi al cielo e tende la sinistra con un gesto lievemente drammatico; l'altro, in cui ride già la grazia femminile delle vicine Madonne, contempla la scena con un sorriso delicato e ambiguo. Dietro la solita rupe a picco sovrastata da alberi gli uni esili gli altri folti, un frate carmelitano aiuta un giovane a rivestire i panni. Ai piedi di questo, un uomo barbato è caduto a terra, abbarbagliato dalla luce divina che piove dal cielo, e si ripara la vista con una mano. Dietro, un altro frate contempla la scena. Il paese in cui si svolge il fiume sinuoso, è, nonostante la palma orientale che sta a destra, prettamente bolognese; ed ancor oggi non sarebbe difficile riconoscerlo a chi volesse un poco errare lungo il Reno, sotto la rupe del Sasso. Questo e quello sono qui figurati con grande evidenza. La stessa rupe, lasciando gli alberi che la sovrastano ma disegnandola dallo stesso punto, egli riprodusse poi nella Annunciazione di Chantilly, dove S. Alberto carmelitano sta di fianco alla Vergine, e tre altri monaci conversano sotto lo scoglio del Sasso. Quivi presso, infatti, era una casa dei Carmelitani.

Una figura di S. Giovanni Battista, molto simile a questa, compare in una bella vetriata dipinta nella chiesa della Misericordia, e giustamente attribuita al Francia; al quale è data pure, ma con poca ragione, anche l'altra vetriata con una Madonna.

Io ritengo che il *Battesimo* non sia di molto posteriore alle tre Crocifissioni, e che comunque sia anteriore al 1483, cioè alla venuta del Costa a Bologna. Questa affermazione, ch'io credo di aver provata abbastanza, è più importante di quello che non paia a primo aspetto. Nel cameratismo artistico che più tardi unì il Francia e il Costa, questi ha esercitato fino ad oggi per la maggior parte dei critici una parte prependerante. Non è dunque male stabilire che, prima ancora della venuta del Costa a Bologna (e quando venne aveva appena vent'anni), il Francia aveva rivelato nei suoi primi quadri le sue virtù fondamentali. Sopra tutto, è chiaro ch'egli non dovette imparare dal Costa l'arte del paesaggio, come troppo si è ripetuto. Egli non è un grande pittore di paese, e i suoi paesaggi si assomigliano, e sono generalmente scarsi di poesia. Ma noi dobbiamo pensare che egli ritraeva dal vero il paesaggio bolognese, non molto vario e un poco grave. La valle del Reno è stretta, e chiusa da ripidi colli che hanno subito dietro

di sè la montagna. Non possiamo dunque chiedere a lui la vastità dei collinosi paesi umbri e dei piani di Ferrara. Se per la tecnica il suo paesaggio appartiene alla scuola ferrarese, i luoghi ch'egli ritrae sono ben bolognesi e suoi. Il Costa non poteva averci merito alcuno.

« Se si confrontano i Trionfi del Costa, eseguiti poco tempo prima dell'ancona



F. FRANCIA: S. ANTONIO — ROMA, GALLERIA BORGHESE.

(Fot. Alinari).

Felicini del Francia, lo stile dei due pittori ha minore correlazione di quel ch'ebbe di poi ». Così, benissimo, il Venturi. Ma l'ancona Felicini è, come sappiamo, del 1494. Se dunque poco prima del 1494 (e appunto nel 1490) lo stile dei due pittori non era ancora tanto somigliante, tanto meno poteva essere — e non era — dieci e più anni prima. Ma i più credono che le Crocifissioni del Francia siano state dipinte verso il 1490: donde la necessità di supporre che il Francia, in pochissimo tempo passato dalla

Crocifissione alla Madonna del Gioiello, subisse prepotente l'influsso del Costa fin dalle prime sue pitture. Noi abbiamo cercato di dimostrare che quelle debbono essere portate dieci anni più indietro, sfrondando la leggenda del Vasari che anche oggi molti non si sanno risolvere ad abbandonare del tutto. E così tutta la storia dei rapporti fra il Francia ed il Costa deve di necessità mutare. Il loro alterno influsso cominciò tardi: dopo il 1490; tanto meno poteva esso aver luogo prima che il Costa, poco più che

adolescente, venisse alla corte di Giovanni II. Noi dobbiamo ora considerare una serie di quadretti la cui cronologia non è molto sicura, ma che certamente vengono uno dopo l'altro nello spazio di tempo compreso fra il 1482 e il 1490. Quasi passaggio fra questi, e quelli già studiati, è la piccola Madonna del Museo Reale di Berlino. Noi faremo in un capitolo apposito lo studio delle molte Madonne dipinte dal Francia o attribuite a lui. Ma di questa occorre farla subito, perchè noi vediamo svolto qui intieramente per la prima volta quel sentimento della bellezza tranquilla e pensosa che diventerà bentosto una delle caratteristiche più spirituali del nostro pittore. La Madonna di Berlino fu dipinta per Bartolomeo Bianchini, come afferma il distico iscritto nella base: « Bartholomei sumptu Bianchini maxima matrum — Hic vivit manibus Francia picta tuis »: a spese di Bartolomeo Bianchini qui vive la più grande delle madri, dipinta, o Francia, dalle tue mani. Sì, veramente vive; e se il suo volto non è ancor molto ricco di carattere, vi è nondimeno in esso una bellezza singolare, che noi cercheremmo invano nelle opere precedenti. Di sotto all'ampio manto escono i capelli spartiti, coperti da un velo trasparente e ricadenti a ciocche sul collo grasso e bianco. Una mano lunga ma non magra, con la prima falange corta e le unghie accurate, sostiene lievemente un piede del fanciullo, mentre l'altro lo regge su l'anca. Il fanciullo è robusto, non molto bello, con gli occhi quasi allontanati dal naso troppo largo. Ma il San Giuseppe, pure con i suoi tratti energici che ricordano il Cossa, è una figura piena di pensiero e di non iscarsa beltà morale. Dietro, si svolge un fiume in un paese montuoso e qua e là alberato. La rigidezza dei segni, e in ispecie le pieghe dei panni ci mostrano chiarissimo, come nelle opere già vedute, il fare del Cossa.

Il Santo Stefano della Galleria Borghese è il più noto di tre quadretti che figurano una sola imagine di santo, e che molto probabilmente furono composti, a distanza di uno o due anni l'uno dall'altro, in quest'ordine: il San Francesco posseduto da Gustavo Frizzoni a Milano; il Santo Stefano suddetto; e il Sant'Antonio della Galleria Bor-

ghese, attribuito dal Venturi al Meloni.

Il santo protomartire è in ginocchio, in atto di preghiera, con le mani devotamente giunte in alto, che quasi vanno ad incontrarsi con il volto inclinato. Da due ferite il sangue gli cola sul viso e su la veste, mentre i ciottoli sparsi al suolo attestano lo strumento del martirio. Al più grosso di essi si appoggia un cartellino che attesta, benchè non occorra, l'autenticità dell'opera: « Vincentii Desiderii votum Francie expressum manu »: voto di Vincenzo Desideri, espresso per mano del Francia. La ricchissima veste che avvolge il santo adolescente è di un rosso vivacissimo che risalta ancor più per il contrasto della candida sottoveste. L'orlo e i risvolti sono riccamente decorati con ricami in oro. Ed ecco comparire qui per la prima volta nel Francia quel gusto dei particolari decorativi e di oreficeria che non appare ancora nelle opere precedenti e segna un progresso della sua originalità. Il santo prega fra due colonne di porfido con la base di marmo bianco a rilievi dorati; una di esse è tronca. Di là da una balaustra di marmo grigio con ornati il cui stile semplice e squisito ricorda quello della Pace della Resurrezione (1481), si stende un verde paese che limita una conca cerula e nebbiosa di là dalla quale sono colline azzurrognole, aventi ai piedi una città nascosta fra la nebbia: pochi alberelli finemente disegnati, quali alti e sottili, quali più bassi e a ciuffi (caratteristici, tutti, dei paesi del Francia), rompono la tenue monotonia del dipinto. Il volto del santo è roseo e gentile, con un'aria che ricorda quella della Madonna di Berlino, se non che è più accurata. Ma questo dolore è tutto interiore, e non si manifesta con gesti violenti: anzi, le mani del martire sono immobili e tran-



F. FRANCIA: IL REDENTORE PORTANTE LA CROCE — BERGAMO, ACCADEMIA CARRARA.

quille, e ricordano anch'esse quelle della Madonna. Il ricco colore della veste si intona a meraviglia con il verde azzurro del fondo, passando per il giallo dell'oro e il bigio dei marmi. I panni sono trattati al solito a grandi masse, con pieghe ampie e rare; ma essi si scostano già in modo notevole da quelli del quadretto di Berlino, e mostrano

minore l'influsso solito del Cossa.

Il quale appare un po' più nel San Francesco di Gustavo Frizzoni. Non solo per questa particolarità delle pieghe (considerate specialmente l'estremità delle maniche e il cappuccio), ma anche per il volto magro e tormentato del santo, io lo credo un poco anteriore al Santo Stefano, e lo colloco poco dopo la Madonna berlinese. Noi siamo ora in un periodo dello stile del Francia in cui questi, lasciate da parte le grandi composizioni con numerose figure, si dà più tosto alla ricerca della bellezza e del carattere; ma più di questo che di quella. Il San Francesco è ricco di carattere; ma vi è nel suo volto un realismo appena attenuato, che ricorda vagamente i volti maschili del Battesimo di Hampton Court. « La fotografia, mi scriveva lo stesso Frizzoni, alla cui grande cortesia debbo assai, non può rendere con la debita chiarezza l'aspetto limpido e chiaro della mia tavola ». E così è veramente. Anche qui il paese si intravvede dietro una architettura, cerulo e nebbioso, con nitidi alberelli.

Chi confronti col San Francesco il Sant'Antonio della Galleria Borghese, non tarderà a pensare che questo quadretto, anzichè essere attribuito al Meloni, può a ragione essere ritenuto come « una edizione posteriore del San Francesco, alquanto modificato, con i tratti caratteristici del pittore ». Così il Frizzoni. Un'occhiata alle due fotografie varrà più di qualunque discorso: la somiglianza non potrebbe essere più evidente. Ma certo l'arte del Francia si mostra qui vieppiù avanzata; giacchè questo magro volto di santo ha un bel sorriso delicato e buono che non si trova nei tratti ancor un po' duri del San Francesco, ed ha anche una profondità di pensiero maggiore di quella del Santo Stefano. Vi è nella Pinacoteca di Bologna una Madonna con San Francesco, dove questo santo appare quasi gemello di quello di cui stiamo parlando; e quella Madonna è certamente del Francia. E, poi, anche il paesaggio è caratteristico del Francia. E' il solito paesaggio bolognese della valle renana, con le due grandi rupi del Sasso e di Monte Adone, che si contemplano l'una dal Setta l'altra dal Reno. Il rosso del libro risalta su la grigia veste del monaco alla quale si accordano i radi capelli castani. Il paese è prima a collinette verdi arborate, dove gli alberelli esili e soli si accompagnano con file di alberi bassi caratteristiche anch'esse dei paesi del Francia; nel fondo è il cielo un po' nebbioso e cerulo.

La mezza figura di *Cristo con la croce*, nella Galleria di Bergamo, sta di mezzo fra il *Sant' Antonio* e la *Pietà* della Pinacoteca di Bologna. In quella, il Redentore stringe la croce con le mani bianche, lunghe, femminee: il suo volto esprime un dolore profondo ma contenuto, cui accresce dolcezza la bocca socchiusa, ombreggiata da peli radi. Nella *Pietà* bolognese, la tecnica è più avanzata, ma non direi che il pittore sia riuscito a dare alla scena quel patetico e quel tragico che essa richiede. Il Cristo morto e sostenuto dagli angeli è una mirabile accademia, un bellissimo nudo di giovane vigoroso e ricco di muscoli, mollemente abbandonato, ma senza la rigidità propria dei cadaveri. I due angioletti sono ancora lontani dalla soavità dei loro prossimi fratelli dell'ancona Felicini o Bentivoglio; e il loro dolore è più attonito che profondo. Su le spalle scendono loro i lunghi capelli, fulvi come quelli del morto; l'uno indossa una veste rossa, l'altro verde: ed ambedue sono forniti di alucce multicolori. Le pieghe dei loro panni sono piuttosto sommarie: accurate, e quasi minuziose, quelle

del lenzuolo di Cristo.

Di qui, secondo gli storici più recenti, dovremmo passare senz'altro alla Madonna del Gioiello: ma possiamo noi credere che dai quadretti ora studiati il Francia sia passato senz'altro ad una grande opera ricca di personaggi, ad una tavola che è delle sue più belle, e, in alcune parti, veramente mirabile? Io non credo di errare supponendo che l'ancona Felicini debba essere stata preceduta da una o più opere dello stesso genere, che oggi sono perdute. Non tutte, veramente: giacchè la così detta pala Scappi

della Pinacoteca di Bologna, è, secondo la mia opinione, di poco anteriore alla Madonna del Gioiello.

Un esame accurato di quella pittura mi aveva persuaso di quanto ho detto; ma anche i documenti d'archivio vennero a confermare quasi sicuramente il mio parere. Il quadro porta questa iscrizione: « Joannes Scappus ob immaturum Lactantii filii



F. FRANCIA: GESÙ MORTO SOSTENUTO DA ANGELI — BOLOGNA, PINACOTECA.

(Fot. Anderson).

obilum pientissime affectus hoc Virgini divoque Paulo dicavit »; dalla quale si trae che la tavola fu ordinata da Giovanni Scappi per l'immatura morte di suo figlio Lattanzio. Ora, negli archivi bolognesi questo Lattanzio non è mai nominato; ma vi è all'incontro più volte notizia del padre. Nel 1500 egli era già morto; e i molti atti che a lui si riferiscono non vanno oltre il 1405, il quale anno è probabilmente quello della morte. Non so quindi con quanta ragione il Williamson possa giudicare questo quadro come di poco anteriore al 1500.

Ma anche senza scuotere le polveri degli archivi, noi possiamo stabilire la maggiore antichità. La Vergine col Figlio siede in alto su un ricco trono, avvolta nel manto azzurro e nella veste purpurea, e riparata dietro le spalle da un velo. La fattura dei panni è evidentemente un poco più arcaica di quella dei panni della Vergine nella ancona Felicini; e il volto è soave, ma non ha ancora quella schietta freschezza giovanile



F. FRANCIA: LA MADONNA COL FIGLIO IN TRONO E SANII — BOLOGNA, PINACOTECA.
(Fot. Alinari).

della sua minore sorella. Il solito velo leggerissimo le copre i capelli castani; ai piedi, sopra lo stretto tappeto verde, le sta un vaso di bronzo con un mazzo di fiori freschi. La base del trono è decorata con ornati a cui le due zampogne dànno un sapore pastorale ed antico. Davanti al trono, un piccolo San Giovanni è inginocchiato e benedice; e annuncia di già l'angelo musicante che presto prenderà il suo posto. Quanto al San Paolo e al San Francesco che stanno in piedi ai due lati, noi dovremmo crederli — se questo quadro fosse di poco anteriore al 1500 — opera non del Francia ma di qualche discepolo. I loro volti sono scarsi di carattere; ed è inoltre da notarsi nei panni

la scarsezza, anzi quasi mancanza, di quegli ornamenti che, come dicemmo, diverranno ben presto una delle caratteristiche principali. La scena è collocata sotto un portico, di cui si vedono quattro pilastri per lato, con il principio degli archi. Ecco svolto qui — e sarà ancor più nella Madonna del Gioiello — il motivo a pena accennato nel Santo Stefano. Il paese che si stende nel fondo del quadro non differisce molto dai precedenti per il luogo: la solita valle renana, con le due grandi rupi che si guardano; ma è nondimeno uno dei più ariosi del Francia, del quale ha in alto anche le nuvolette che

Appare qui evidente, per la prima volta, l'influsso del Costa, che verso il 1494 aveva già prodotto in Bologna opere degne di ammirazione. Per esempio, la Vergine con Santi in S. Petronio è del 1492; e del 1488 è l'affresco di S. Giacomo Maggiore, dove l'intiera famiglia di Giacomo Bentivoglio — i maschi da una parte e le femmine dall'altra — sta attorno alla Vergine in trono: opera mirabile per il suo sincero realismo, così lontano dalla grazia del Francia. Ma questi dal Costa ha già preso nella pala di Giovanni Scappi la bella architettura e quella disposizione piramidale dei personaggi che poi serberà fino al periodo peruginesco e, senza abbandonarla mai del tutto, riprenderà nelle ultime opere della sua vita. Io stimo che la tavola di cui stiamo parlando sia stata dipinta verso il 1492; e di qui possiamo far cominciare veramente quell'alterno influsso a cui abbiamo più volte accennato. Influsso benefico per ambedue i pittori, senza dubbio alcuno. La Madonna del Gioiello, come sapete, porta la data del 1494; ed è la prima di una serie di opere che diedero al Francia anche fuori di Bologna una meritata celebrità.

IV.

Il periodo bolognese (1494-1500).

HIAMO bolognese questo periodo della vita del Francia, perchè è fra tutti quello che fu meno turbato dall'influsso di pittori venuti da fuori. Noi vedremo seguire a questo un periodo peruginesco, e poscia un altro che può bene esser detto raffaellesco. Al periodo bolognese appartengono quelle pitture

in cui egli senza dubbio è più originale.

La simmetria più rigorosa domina la composizione di quella Madonna del Gioiello che Bartolomeo Felicini donò alla chiesa della Misericordia, cara ai mecenati del tempo. La tavola è firmata: opvs franciae avrificis — mcccclxxxxiiii. Forse le ultime quattro cifre, che si scorgono a stento, furono cancellate da qualche bell'ingegno che voleva metter d'accordo il Vasari con la cronologia? Il passaggio dalla pala Scappi a questa Felicini si vede agevolmente. Nella spalliera del trono, si aggiunge al velo una ricca decorazione architettonica; il portico che racchiude la scena è più ricco e più ampio; i santi che attorniano la Vergine non son più due soli, ma sei: e tra essi, rompendo un po' la simmetria che altrimenti diverrebbe monotona, il donatore inginocchiato prega divotamente. Del paese non si vede altro che il cielo sereno. L'angioletto musicante è fratello di quelli del Costa.

La Madonna regge il Bambino ignudo nell'atto di benedire; e su la testa di lei pende il bel gioiello del quale parlammo. Non vi è fra le Madonne del Francia un'altra che possa contendere con questa di beltà. Ritratta evidentemente dal vero, poichè in lei il tipo delle giovinette bolognesi è quale appare anche oggi, ella ha una spiritualità delicata e graziosa che forse le viene appunto dalla sua estrema giovinezza. Ella è appunto una di quelle esili bellezze adolescenti delle quali comunemente noi diciamo che

sembrano madonnine. I suoi occhi sono languidi e dolci, le sue carni calde e brune; i suoi capelli castani scendono divisi sopra gli orecchi, mentre il solito velo trasparente li frena ma non li copre. Il suo manto è d'un azzurro cupo, e la veste purpurea; dalla quale escono le mani, esili e lunghe, ma non magre, e contrastano vagamente con le pingui e bianche carni del Bambino. Molto più bella di lui, la Madre! Il Francia generalmente non rende quel misto di puerile e di divino che deve essere nel piccolo Figlio di Dio. I suoi Bambini sono quasi sempre troppo seri e poco divini. La loro

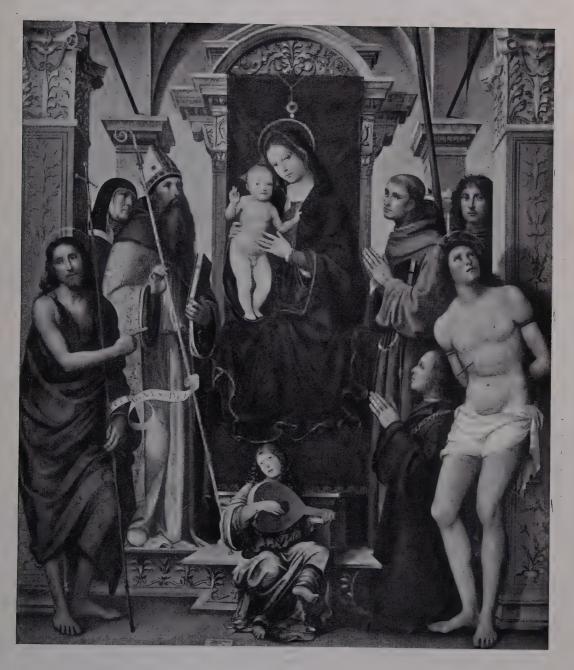
infanzia è un po' grave e triste, come se sentisse già il peso del destino.

Ai due lati di Maria, in piedi, sul primo gradino del trono stanno San Francesco e Sant'Agostino; fra questi e il portico appaiono le due teste di San Procolo e di Santa Monica. Davanti, appoggiati ai due primi pilastri, stanno, anch'essi in piedi, San Giovanni Battista e San Sebastiano; e, dietro questo, in ginocchio, è Bartolomeo Felicini che prega. Ai piedi della Vergine, un angioletto canta accompagnandosi col liuto. E' deliziosamente vestito di azzurro, con una sottoveste gialla cangiante; i lunghi capelli ricciuti, spioventi in abbondanza su le spalle, sono spartiti a sommo del capo, e frenati da una catenella d'oro nel cui fermaglio è incastonato un rubino. Il capo è leggermente inclinato ad ascoltar le delizie del suo proprio canto; gli occhi guardan lontano, mentre dalla bocca socchiusa pare che escano le dolci note. Regge il grande liuto con un atto agevole delle dita sottili ed esperte al tocco delle corde. Una gamba posa a terra, mentre l'altra è sollevata, col ginocchio appoggiato al gradino. Non occorre farvi notare la naturalezza dell'atto; considerate più tosto quei piccoli piedi, in cui il pollice divaricato e la tensione dei muscoli dipingono a meraviglia lo sforzo e l'estasi della musica. Fuori dai panni ampi, ricchi e pesanti, essi appaiono vivi e frementi. Ricordate il piedino di Santa Teresa nel gruppo del Bernini? Qui la passione è più pura; ma l'artista pare così avere precorso il secolo dell'estasi ascetiche e della voluttà.

Tutta questa figura d'angelo è ammirevole. Se non riesce ad interpretare la grazia dell'infanzia, il Francia è superato da pochi nel ritrarre quella della fanciullezza e della gioventù. Ne sono prova, qui in questo quadro istesso, le due figure di San Procolo e di San Sebastiano. Parlando prima di questo, noi possiamo bene affermare che nella scuola ferrarese non si era ancor visto nulla di simile. Davanti a un nudo come questo, noi possiamo bene intendere come il santo trafitto dalle frecce sia stato detto a ragione l'Apollo cristiano. Esso ci appare anche qui come il tipo di quella bellezza femminea che è così rara a trovarsi nei giovani uomini. Questo non sarà un male nella vita; ma è certo bene nell'arte che pittori come il Francia abbiano coltivato questo nuovo genere di bellezza in cui non è femminile il soggetto, ma è femminile la stessa parola di giovinezza. Dovendo per ragioni di religione rinunciare al bel nudo delle donne, essi crearono questa specie di androgino cristiano che ha le carni bianche e morbide come quelle di una giovinetta esile. Le ritorte si affondano nel suo grasso molle sotto al quale non si intravvedono i muscoli delicati. Il suo bel volto ovale e regolare è volto in alto per implorazione; ma il suo dolore non ha nulla di corporeo e di terreno. La sua

bocca socchiusa non si apre per piangere ma per orare. Sopra a lui, con contrasto bellissimo, appare il volto bruno e severo di San Procolo, del martire guerriero che uccise un pagano persecutore di cristiani. Questa è forse la più bella e vigorosa figura d'uomo che il Francia dipingesse mai. I suoi occhi sono grandi, neri, fondi: la bocca rossa e dolce, con una leggera pelurie bruna sul labbro: il mento volontario e pure non duro, i capelli lunghi, bruni, un poco arruffati. Vi è in lui qualche cosa della sicura fierezza del San Giorgio di Donatello. Il suo eroismo non ha nulla di spavaldo; è tranquillo, non sorridente, ma certo di sè. Andrà incontro agli ostacoli senza sorridere e senza piegarsi. Gli uomini come lui non disprezzano il pericolo, ma neppure lo misurano: il loro eroismo sereno è perciò più ammirabile.

Presso alla bellezza eroica e dolente di San Procolo e alla venustà androgina di San Sebastiano, la tenerezza accorata o la serenità degli altri santi e la compunzione del donatore, vigoroso ritratto di uomo quasi vecchio e già grigio, non ci possono scuotere. Parliamo più tosto del colorito, che è caldo, fuso, ricco. Più tardi si farà più



F. FRANCIA: LA MADONNA DEL GIOIELLO — BOLOGNA, PINACOTECA.

(Fot. Alinari).

chiaro e vivo; ma avrà, pur nella vivacità dei colori, un non so che freddo Qui le varie tinte si fondono e s'intonano un po' gravi, dalla porpora della veste della Madonna a quella dell'abito del donatore e del manto del Precursore: dalle brune arse carni di questo all'oro rosso della dalmatica di Sant'Agostino: dai toni cangianti dell'angioletto al marmo del trono e del portico: dalle bianche carni di San Sebastiano a quelle, ancor men molli, del Bambino. L'oro e il rosso sono i toni fondamentali, sui quali si accordano le altre tinte, fino al turchino cupo del manto della Vergine e all'azzurro chiaro del cielo.

Noi vediamo inoltre qui chiaramente quel gusto dei particolari di oreficeria che a molti studiosi ha fatto vedere chiaro il trapasso dall'orafo al pittore. Nulla di più er-



F. FRANCIA: DUE ANGELI (PARTICOLARE).

(Fot. Poppi).

rato; giacchè allora quel gusto sarebbe dovuto apparire fin dalle primissime opere del Francia: il che non è. Appare bensì chiaro, e prima del 1494, nel Costa; il quale forse, — poichè l'amicizia fra i due artisti risale a qualche anno prima del 1490 e già da tempo essi lavoravano, secondo un antico biografo, nella stessa casa, — trasportò volontieri nei quadri i gioielli cui lavorava l'amico. Nella *Madonna del Gioiello*, comunque, quei particolari sono numerosi, e trattati con cura minuziosa: il gioiello già celebrato, la grossa catena d'oro sul petto e al collo del Felicini, la catenella e la gemma dell'angelo, il pastorale di Sant'Agostino, la mitria bianca con rubini: e smeraldi finamente incastonati nell'oro, la dalmatica ricamata, i fermagli del libro, i delicati ornamenti della rosa del liuto. Il gusto minuzioso del particolare si accompagna con la grandezza del tutto.

Se noi, dopo avere studiata la pala Felicini, consideriamo la Sacra Conversazione del Costa in San Petronio, la quale è di due anni anteriore, non potremo non notare fra le due opere parecchie evidenti somiglianze a cui abbiamo qua e là accennato. Il Francia evidentemente — è bene insistere su ciò — ha preso dal Costa la disposizione

dei personaggi, ed ha svolto, seguendo lui, il suo gusto per le architetture, già evidente nel *Santo Stefano*. Nel Costa, come nel Francia, il San Sebastiano è davanti e di fianco, nudo e legato al pilastro o alla colonna; ma fuori di questo, le due figure sono affatto diverse: e il bell'androgino raiboliniano non ha nulla in comune con il nudo virile e



F. FRANCIA: SACRA CONVERSAZIONE NELLA CAPPELLA BENTIVOGLIO.

(Fot. Alinari).

realistico del Costa. L'angelo musicante del Francia corrisponde ai tre del Costa nella lunetta; ma la spiritualità di quel solo musico qui non c'è. Si crede generalmente che il Francia derivasse dall'amico i modi de' suoi paesi. Dicemmo già che deve credersi, in caso, proprio il contrario. Vi è in San Petronio una Annunciazione del Costa, posteriore al 1490, nel cui paese è quella rupe scoscesa e cava con un albero in cima, che appare già tal quale nel Battesimo di Hampton Court, di qualche anno anteriore. Se poi esaminiamo la Sacra Conversazione del Costa in San Giovanni in Monte (1497).

vedremo comparire quel medesimo paese che fu così caro fin da principio al Francia e che figura con le sue rupi e le sue acque la confluenza del Setta e del Reno. D'altra parte il Francia imitò il Costa quando, nella pala di S. Martino, fece comparire il paese dietro l'arco del trono. D'altra parte, ancora, il San Girolamo e il San Francesco di quell'ultima tavola del Costa, riproducono quasi esattamente quelli della pala Felicini, laddove l'architettura del Costa, con i capitelli a pulvinare recanti bassorilievi biblici, è ricordata dal Francia nella pala di San Giacomo Maggiore. Insomma, l'influsso dei due artisti è alterno; ma è bene che ad ognuno sia dato il suo.

Ecco dunque il nostro pittore nella piena forza della sua migliore originalità e della ispirazione. Non tutto, è vero, è suo; ma egli è bensì grande ma non sommo. Seguiamolo ora nelle opere che vennero dopo e che potranno darci sempre meglio la

giusta misura del suo ingegno.

La data del 1495 compare in una piccola Sacra Famiglia che fu fatta per Jacopo Gambaro, e che, secondo una notizia del Williamson, si trova ora a Pressburg nella collezione del conte Palffy. Il Venturi fin dal 1890 la descriveva così: « La Vergine ha nella sinistra mano un pomo. Il suo manto è azzurro scuro, la tunica rossa, la manica trinciata di velluto cremisi: un velo le copre la fronte, sino al disopra delle sopraciglia, e ricade sulla spalla destra. Sul ginocchio destro ha un piccolo cuscinetto di stoffa rossastra su cui sta ritto il putto in atto di prendere il pomo dalla mano materna ».

Quattro anni dopo, il Francia dipingeva per Giovanni Bentivoglio la splendida pala che ancor oggi si trova in San Giacomo Maggiore a Bologna. Noi la studieremo su-

bito, per poi raggrupparle intorno altre opere di poco anteriori o posteriori.

Anche qui il tema non cambia; esso è, come nella Madonna Felicini, una Sacra Conversazione: ma la ricchezza della composizione e il numero dei personaggi è maggiore. La scena si svolge sotto un ricco porticato esagonale, mentre di fra due archi nel fondo si intravvede un paese montuoso con alberelli sottili, un fiume cerulo, e nuvole in alto, dipinte secondo la maniera del nostro. Il trono della Vergine è sotto una specie di edicola semicircolare. Inginocchiati al suo fianco, due angioli pregano, mentre altri due cantano e suonano ai piedi del trono. Di fianco, da una parte stanno S. Agostino e un altro santo del quale non è agevole dire se sia S. Procolo o S. Floriano: dall'altra, S. Giovanni Evangelista e S. Sebastiano. Sull'ultimo gradino del trono è la scritta: « IOHANNI BENTIVOLO II. FRANCIA AVRIFFX PINXIT ».

La Madonna ha la veste rosea e il manto glauco: con una mano regge su la coscia un libro paonazzo con borchie dorate, con l'altra regge il Divino Fanciullo seduto: nel quale io non vedo « la beltà maestosa e l'amabile idea della faccia » che il buon Calvi vi commendava. Di lui dovrei ripetere quello che ho detto del suo maggiore fratello. La Madonna ha una espressione raccolta, severa, e calma; bella senza dubbio essa è,

senza avere la giovanile freschezza di quella del Gioiello.

La tradizione vuole che nei due angioletti che pregano con sì ingenuo fervore siano ritratti due figli di Giovanni II. Uno di essi ha veste e manto purpureo, con un mantelletto verdone chiuso sul collo da una gemma; l'altro, a sinistra, indossa una veste di color arancio cangiante, con un manto tra grigio e azzurro; e i loro capelli biondi sono fermati da un cordoncino nero senza gemme. Quanto ai due angeli musicanti, essi cedono assai davanti a quel solitario cantore della Madonna Felicini. Uno canta accompagnandosi con la viola d'amore; l'altro ha appoggiato il grosso liuto al ginocchio, e pare che segua con la bocca socchiusa il canto. La grazia di quest'ultimo è più profonda e più pura, benchè non sia nè pure in lui quel trasporto musicale che ammirammo già in quello della Pinacoteca.

Noi trovammo e troveremo in altri quadri del Francia, e con pochi mutamenti, questa nobile figura del santo vescovo Agostino. Esso qui è bensì simile a quello della pala Felicini; ma ha una profondità e nobiltà di pensiero che invano cercheremmo nell'altra. Bel volto di vecchio meditativo, curvo sopra il libro ove si raccoglie la sua sapienza! Il suo ampio mantello episcopale è di porpora ricamata in oro con disegno



F. FRANCIA: L'ADORAZIONE DEL BAMBINO GESÙ — BOLOGNA, PINACOTECA.

(Fot. Alinari).

finissimo e minuzioso. Anche qui, l'orlo è decorato da piccole figure di santi, e la mitria reca per adornamento rubini e smeraldi alternati. Accanto a lui, contrasta la fiera e soave giovinezza del San Floriano; bellissimo adolescente in armi, con già, nell'aria del volto e nella posa, un lieve sapor peruginesco. Ma non è più in lui quella meravigliosa quiete eroica del San Procolo che studiammo. Dall'altra parte, il discepolo prediletto, che regge con le esili e lunghe mani simili a quelle degli altri personaggi un calice d'oro, è immerso in una contemplazione soave sì, ma scarsa di carattere. Da ultimo, al suo fianco, il San Sebastiano ci mostra la gracile nudità delle sue membra, anche più femminee di quelle del suo simile nella ancona Felicini. La posa e l'aria del volto sono meno drammatiche, ma forse più ricche di dolore accorato e gentile. La sua bellezza è anche più tenera e femminile; e, anche più che nell'altro, la sua androginità desta nello spettatore un turbamento che ha qualche cosa di sensuale e di mistico insieme.

Questo pittore ha veramente il senso della bellezza giovanile. Dopo i primi quadri, le sue Madonne sono tutte giovani e fresche, alcune anzi quasi adolescenti. Nelle figure maschili egli va dall'eroismo tranquillo del San Procolo alla bellezza quasi sensuale dei suoi santi giovanetti dalle membra bianche ed ambigue. Ma anche nell'espressione della nobiltà senile egli trova talvolta la più giusta misura; come qui appunto, nel Sant'Agostino.

Noi potremmo notare anche qui una lunga fila di particolari di oreficeria, giacchè questo fu il tempo in cui il Francia se ne compiacque di più. Anzi la cura degli ornamenti e dei particolari diviene qui eccessiva. Sui pulvinari dei capitelli, e nelle edicole del trono, sono figurate scenette bibliche ed evangeliche: nei pennacchi degli archi, in fondo, mezze figure di santi e di profeti. Della corazza di San Floriano potremmo contare ad una ad una le maglie. Quanto al colorito, l'intonazione è ricca e calda, ma più limpida che nella pala Felicini. Vi domina il glauco, con una armonia di bruni, di rossi e di gialli: un glauco splendido e ricco nel manto della Vergine, che si svolge poi nell'acciaio dell'armatura e nel verdone della sopravvesta di San Floriano. Le pieghe sono ampie e sostenute, ma hanno perduto ogni rigidezza. Cinque anni sono passati dalla Madonna Felicini, e la tecnica appare più spedita, e più ricca nei particolari: troppo, forse, come dicevo.

Il Vasari racconta che « incitato da questa opera monsignore de' Bentivogli, gli fece fare una tavola per l'altar maggiore della Misericordia, che fu molto lodata, dentrovi la Natività di Cristo ». Questo monsignore era Antongaleazzo, detto il Protonotario, figlio di Giovanni II. Secondo il Vasari, adunque, la Natività, che ora è passata anch'essa nella Pinacoteca bolognese, è di poco posteriore alla Madonna di San Giacomo Maggiore. Non vi è nessun argomento che possa infirmar l'asserzione del Biografo; e, comunque, l'opera mostrerebbe da sè di appartenere allo stesso periodo della pala suddetta, anche se Lorenzo Costa non si fosse dato cura di segnare sulla predella la data del 1499. Giacchè Antongaleazzo volle che il Francia e il Costa lavorassero insieme; e se il primo dipinse la tavola centrale, al secondo toccò di dipingere la lunetta con una Annunciazione, e la predella con una Adorazione dei Magi che ora è

a Brera e di cui avremo presto occasione di parlare.

La disposizione dei personaggi nella Nalività si distoglie dalla rigida simmetria delle opere fino ad ora studiate, benchè anche qui appaia chiara una simmetria meno geometrica ma non però meno evidente; ed è abbandonata la disposizione piramidale. Vedremo poi che questa più libera simmetria è propria non solo di questo quadro, ma anche di altre operette la cui cronologia fino ad oggi è rimasta o errata od oscura. Qui, il centro della composizione, cioè il Bambino, è in basso; sopra a lui, nel bel mezzo del quadro, prega adorandolo la Madre inginocchiata, avendo ai due lati, in ginocchio e ad eguale distanza, il donatore e Sant'Agostino; e di fianco al donatore vengono un angelo in ginocchio e San Giuseppe in piedi, così come di fianco al santo vescovo sta un altro angelo anch'esso inginocchiato e poi una figura di giovane pastore in piedi, nel quale si vuole raffigurato Girolamo Pandolfi di Casio, orefice e poeta. Dietro il donatore, in piedi, un frate francescano in cui la tradizione volle vedere l'autoritratto del pittore.



F. FRANCIA: LA MADONNA DEL CARDELLINO — BOLOGNA, PINACOTECA.

(Fot. Poppi).



LORENZO COSTA: L'ADORAZIONE DEI RE MAGI -- MILANO, BRERA.



F. FRANCIA: L'ADORAZIONE DEI RE MAGI — DRESDA, PINACOTECA.



F. FRANCIA: LA NASCITA DI GESÙ CRISTO - BOLOGNA, PINACOTECA.

(Fot. Alinari).

L'intonazione di questa tavola è chiara e fredda, e il colore vi ha, nonostante le offese dei ritocchi e dei rifacimenti, una limpidità che nelle opere del Francia è più unica che rara; nella quale è agevole vedere una traccia della collaborazione del Costa. Lo stesso dicasi del paese. In nessuna delle grandi tavole del Francia esso ha l'importanza che in questa gli è assegnata. La scena accade dietro un porticato classico in rovina, il quale occupa solo la metà sinistra del quadro, perchè al secondo arco è rotto; e un buon terzo della superficie dell'intera opera è occupata dal paese. Questo è uno dei più ampi del Francia, benchè in fondo sia chiuso da alti monti in cui è facile riconoscere ancora le solite rupi. Lo attraversa in mezzo e per il lungo un largo canale fiancheggiato da un'alta fila di pioppi. Da ambedue le parti la valletta è contenuta dalle colline, e a destra appare un villaggio fortificato con davanti figurette minuscole. Altre piccole figure salgono le scoscese colline a destra, presso a un alberello sottile.

Il Bambino giace su un drappo purpureo di sotto al quale appare il candido cuscino. Davanti a lui, su un arbusto ignudo, stanno ad adorarlo anch'essi (delicatissimo motivo!) due cardellini, dipinti con si minuziosa cura che noi potremmo senz'altro porli come esemplari in un museo di zoologia. La Vergine, che indossa la solita veste rossa e il manto celeste, è bella e soave, ma non come quella Felicini; le appare nondimeno nel volto e nell'atto una più tenera accoratezza materna, non priva di malinconia. E' da notarsi poi che essa non ha il capo riparato dal manto, ma solo da un velo sottile, che qui le cade su le spalle in pieghe leggere. Antongaleazzo, che le sta accanto, è di tutte le figure la più espressiva: bel ritratto di gentiluomo, con capelli biondi e barba tonda e folta, mascella ampia, bocca piccola e signorile, fronte bassa, naso diritto e regolare, occhi castani ed espressivi. Veste non già l'abito di pellegrino, come crede il Williamson, ma bensì di cavaliere della Croce Rossa: chè in Terra Santa egli andò (lo dico per i critici ignoranti di cronologia) solo nel 1513, come è provato da un breve di Leone X. Su la veste nera ha una cappa bianca con risvolto nero su le spalle e una croce rossa a destra. San Giuseppe, che ha veste turchina e manto rosso



F. FRANCIA: INFANZIA E MORTE DI CRISTO - BOLOGNA, PINACOTECA.

(Fot. Alinari).

e verdone, sta appoggiato al bastone con una posa non dissimile da quella di altri quadretti che vedremo; è una figura severa di vecchio calvo e barbato: certamente un ritratto, come tutti i personaggi di questa tavola. Sant'Agostino è già un nostro vecchio amico; qui egli è inginocchiato e ammira aprendo le braccia con ingenuo stupore; e la sua mitria e la sua cappa hanno la solita ricchezza. I santi dell'orlo, che si potrebbero riconoscere ad uno ad uno giacchè sono curati come miniature, sono chiusi in piccoli quadrifogli: ivi è un San Girolamo, un altro Sant'Agostino, un San Lorenzo... Quanto ai due angioli, essi sono manifestamente gli stessi che in San Giacomo Maggiore pregano a fianco della Madonna; qui il cordoncino dei capelli è ornato da una gemma; e quello a sinistra ha una grossa collana di smeraldi e di rubini che risalta vagamente sul suo leggiadro abito verde; mentre l'altro ha una veste rossa con giustacuore color verde cupo. Il frate, in cui forse è figurato il pittore (il Francia vecchio della stampa del Faucci, qui riprodotta, ha lineamenti non troppo dissimili e capelli anch'essi ricciuti), ha un volto ancor giovane e magro, ma pieno di pensiero. Ma per ciò che riguarda la pura bellezza plastica e pittorica, la figura di Girolamo di Casio è una meraviglia. Alto e complesso, con le forme non eccessivamente celate dalla grossa veste turchina e dal manto giallastro che lasciano in vista le muscolose gambe ignude, esso è insieme un bel ritratto e una mirabile figura di giovinezza e di forza. La grande capellatura bionda laureata gli scende per le spalle. Il profilo netto ci mostra un bel volto ricco di gioventù, non così espressivo come quello del San Procolo nè così femmineo come quello del San Sebastiano: occhi grandi, bel naso diritto e sottile, bocca piccola e sensuale, ombreggiata di pelurie leggera. Occorre ripetere ancora che in queste figurazioni della bellezza giovanile il Francia è eccellente e quasi insuperato?

Così pure è inutile segnalare all'attento lettore l'abbondanza e i particolari degli ornamenti: noi potremmo ormai riempirne la bottega di un orefice. E lo stesso dovremo ripetere di un'altra grande pala che sta presso a questa e che le è di poco posteriore: certo anteriore alla pala Calcina, che è del 1500. Voglio parlare di quella Madonna del Cardellino che il Francia dipinse « a requisizione di una gentildonna dei Manzuoli »

come afferma il Vasari. Qui l'amore della ricchezza e dell'ornamento giunge ad essere quasi eccessivo; tanto che ben presto vedremo il nostro artista mutar via ed accostarsi ad una maggiore semplicità. Anche per chi non ha visto l'originale, un solo sguardo alla fotografia potrà provare quanto io dico. Non vi ha forse in tutta la nostra pittura un opera in cui il colore e lo sfarzo siano più lussuriosi. Per questo io la amo e la ammiro meno di qualche altra: il suo lusso non è quello di un gran signore ma più tosto di un mercante arricchito.

La composizione è simmetrica e piramidale; in alto, la solita Vergine in trono con il velo dietro cui si intravvede un poco dell'architettura : da una parte, San Giorgio e Sant'Agostino, dall'altra il Battista e Santo Stefano. Sant'Agostino, il solito vecchione lungamente barbato, è, come nella pala di S. Giacomo, immerso nella lettura. Quanto alla Madonna, noi torniamo alla veste consueta con il manto sul capo: ma il volto è lo stesso della Adorazione, e certo il Francia ebbe per ambedue una medesima modella. Notate il volto tormentato ed energico del Precursore e l'accorata espressione del Protomartire; ma fermatevi sopra tutto ad ammirare il biondo San Giorgio, un altro di quei meravigliosi adolescenti al quale potreste togliere l'armatura per farne un San Sebastiano, androgino e ambiguo anche più di quello che è avvinto alle ritorte e trapassato dalle frecce nella Madonna dei Bentivoglio. La scena è chiusa da una architettura a pilastrini con un attico da cui pare levarsi un arco a botte: dietro, un rialto verde, di là del quale è una montagna azzurra cui, come nella Adorazione, un po' di nebbia lucida sovrasta.

Questi personaggi sono abbastanza ricchi di carattere, toltane la Vergine, che è un poco attonita, e l'angioletto, troppo inferiore agli altri suoi fratelli. Ma ciò che non è agevole descrivere si è la straordinaria ricchezza dell'ornamento: eccessiva sì, come dicevo, ma resa con incomparabile maestria. L'armatura di San Giorgio, la cappa di Sant'Agostino, la dalmatica di Santo Stefano sono per questo veramente prodigiose. Ma questa virtuosità abbaglia e ci lascia freddi. I colori, pur così vari e ricchi, si armonizzano senza sfarzo; così l'acciaio brunito dell'armatura con il verde e il grigio del manto; così il ricco giallo della veste dell'angelo con il verde dei risvolti delle maniche; così l'oro della dalmatica con le grandi strisce verdi delle maniche e del lembo. E, accanto a questa, il rosso manto del Precursore, da cui escono le carni arse dal sole e segnate dai venti.

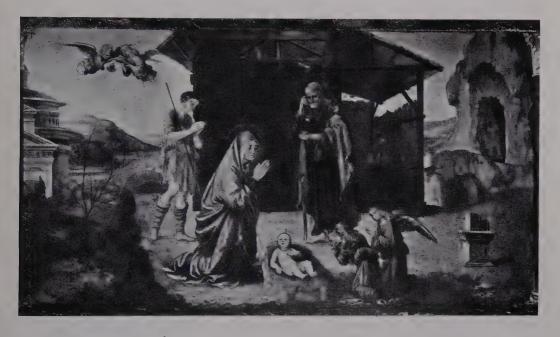
Certo il colorista non poteva giungere più oltre. Noi siamo già ben lungi dai primi quadri in cui la terra di Siena domina sovrana e i toni sono ricchi sì ma cupi; e abbiamo anche oltrepassato quella calda e bruna tonalità della Madonna del Gioiello. Qui il colore contende di chiarezza e di ricchezza con il disegno. L'artista è ormai padrone dell'arte sua, e si compiace di condurla fino a quell'estremo limitare, di là del

quale abita quello che è l'opposto del buon gusto.

Nella Pinacoteca di Dresda è un quadretto del Francia che rappresenta l'Adorazione dei Magi. Il Williamson lo attribuisce agli ultimi anni della vita del nostro pittore, poiche vi trova chiaro l'influsso di Raffaello. « The grouping of Raphael is to be very clearly noted. The very arrangement of the picture is Raphaelesque... ». Mi duole il dover dissentire profondamente anche questa volta dal critico inglese; giacchè non solo io non trovo qui nulla di raffaellesco, ma ho modo di provare che questa Adorazione

non può essere posteriore al 1499 o, volendo essere molto larghi, al 1500. Voi sapete che sotto a *Natività* della Pinacoteca di Bologna il Costa dipinse una Adorazione dei Magi che ora è a Brera e porta chiarissima l'iscrizione: LAVRENTIUS COSTA. F. 1499. Ora, basterà un confronto sommario fra questa Adorazione del Costa e quella di Dresda, per concludere che le due opere sono sorelle, e composte dai due artisti in vera e propria collaborazione spirituale. Il Malvasia e il Calvi, per provare che il Costa fu discepolo del Francia, affermano che la predella del primo fu dipinta sul disegno del Francia; anzi il Malvasia diceva di aver veduto quel disegno, esistente ai suoi tempi nello studio Locatelli. Ciò è falso evidentemente. Ma possiamo bensì supporre che il disegno del Francia veduto dal Malvasia non fosse quello che servì alla

predella del Costa, ma bensì al quadretto dello stesso Francia. Ciò proverebbe che fin d'allora si era notato, sia pure con mezzi erronei, la grande somiglianza dei due quadri. La predella del Costa è, nella composizione, più varia e più vivace e più ricca di personaggi. Vi è anche maggior varietà nei tipi e un nobile realismo negli atti e nei volti. Nel Francia la composizione è men ricca ma più sapiente: bellissimo accorgimento, per esempio, è l'aver collocata la Sacra Famiglia in alto, su tre gradini, così che il piccolo Bambino resta più in alto degli adoranti ed è, meglio che nel ferrarese, il centro ideale della scena; e così pure è stato bene per il Francia il portar sul primo piano le persone a cavallo che nel Costa sono piccole in fondo. Notiamo tuttavia che la posa di uno dei cavalli del Francia ricorda chiaramente quella di un cavallo, parimenti bianco, del Costa; che in ambedue è il particolare del cane sul davanti, e che nell'uno e nell'altro il vecchio San Giuseppe sta appoggiato al suo bastoncello, e che una architettura



F. FRANCIA: L'ADORAZIONE DEL BAMBINO - GLASCOW, CORPORATION GALLERY.

(Fot. Hanfstängl).

classica in rovina si alza dietro alle due Sacre Famiglie. Da ultimo, notate nel quadretto del Francia l'insolita profondità del paese, anche più notevole di quella della grande Adorazione dei Bentivoglio. Tutte sue poi restano le ampie e sostenute pieghe

dei panni, la grazia eclettica dei volti, e quelle sue solite nuvole in alto.

Noi possiamo accostare il quadretto di Dresda ad un'altra opera del Francia che si trova nella Pinacoteca di Bologna, Intendo parlare di una predella di cui le due parti rappresentano l'una la Nascita l'altra la Morte di Cristo. Il Williamson, col quale son lieto di trovarmi finalmente d'accordo, prova con argomenti sicuri che questa predella fu fatta nel 1499 per l'altare della famiglia Gozzadini nella chiesa della Misericordia. Orbene, confrontate il San Giuseppe e i due pastori della prima parte della predella con il San Giuseppe e i pastori dell'Adorazione di Dresda. Il confronto vi dimostrerà che senza alcun dubbio si tratta di due opere composte nello stesso periodo di tempo, a pochissima distanza l'una dall'altra. Notate inoltre anche qui, dietro ai due pastori, un edificio in istile antico.

Tutta questa predella è sopra tutto notevole per l'ampiezza del paese simile a quella del quadretto di Dresda, e per gli alti alberi che stanno sul davanti: finora insoliti nell'opera del Francia. Nella metà sinistra una valletta qua e là alberata, limitata da monti e colline; nella destra, il solito paesaggio del Setta e del Reno, con il Sasso da una



F. FRANCIA (?): LA NATIVITÀ — PARIGI, LOUVRE-

parte e Monte Adone dall'altra, Fra la confluenza dei due fiumi, a cui converge un boschetto di alberi folti che paiono pioppi, si stende lontano il paese fino alle colline cerulee che sovrastano la città turrita, fino alle fitte nubi che si addensano specialmente dietro il Crocifisso. Quanto al significato simbolico di questa Morte di Cristo, confesso che mi è rimasto oscuro; nè so che cosa voglia dire Sant' Agostino, agitando quei cartelli fra la Vergine che allatta e il Redentore che pende dalla croce. Notate poi che Sant'Agostino è sempre quello stesso, e che, nella meta sinistra, il Bambino e il suo giaciglio sono, anche nel colore, simili a quelli della Adorazione dei Bentivoglio; della quale non sarà inutile ricordare ancora la data, che è il 1499.

Alle opere ora studiate io credo di poter accostare due quadri che ritengo di poco anteriori e ch'io collocherei fra il 1496 e il 1498. L'uno, di piccole dimensioni, è nella Corporation Gallery di Glascow, e rappresenta la Natività, l'altro, di mediocre grandezza (2.70 \times 1.50), è al Louvre e raffigura lo stesso soggetto: un soggetto evidentemente caro al nostro pittore in questo tempo della sua vita. Del primo dava notizia così fino dal 1894 il Frizzoni: « Primeggia (a Glascow) per ingenua finezza una tavola a guisa di predella, rappresentante la Natività di N. S., opera certamente delle prime eseguite da quel simpatico e nobile artista che fu Francesco Francia ». Il Frizzoni è di quelli al cui giudizio io vorrei sempre attenermi; ma debbo questa volta discor-

dare da lui e ritenere quest'opera meno antica di quello ch'egli crede. Essa è per me la prima di una serie di opere, composte l'una a poca distanza dall'altra, e che da questa giungono all'Adorazione dei Bentivoglio, alla predella Gozzadini, e al quadretto di Dresda. Me lo dimostra un attento confronto; e credo che il lettore potrà persuadersene agevolmente. Anche qui due angeli in ginocchio (notate che, come nella predella Gozzadini, uno ha le ali e l'altro è senza) con le vesticciole cangianti, adorano. Vi è un solo pastore, che possiamo rivedere anche a Dresda e a Bologna; la posa e il tipo di



F. FRANCIA: PALA DETTA DEI CALCINA — PIETROBURGO, HERMITAGE.

(Fot. Hanfstängl).

San Giuseppe sono simili, benchè qui egli sia in piedi, come nella Adorazione di Antongaleazzo protonotario; e il paese è ampio, con rovine antiche. Di poco posteriore è la Natività del Louvre, sciupata anch'essa, come quella di Glascow, dal tempo e dai ristauri. Il Bambino giace in mezzo, col capo appoggiato al cuscino bianco che già conosciamo; da una parte prega, adorandolo, la Vergine, dall'altra San Giuseppe, inginocchiato e appoggiato al suo bastoncello. Dei due angioli, uno è in piedi, l'altro in ginocchio: il secondo anche qui ha le ali, il primo no. Il paese, con la rupe caratteristica, è di fattura molto diversa dalla consueta. Certo esso è opera di un discepolo, se pure di un discepolo non si deve credere che sia tutto questo quadro, che lascia

l'osservatore dubitoso.

Ed eccoci ora davanti ad un'opera rara con la quale possiamo far terminare il periodo bolognese, cioè il più originale, della vita del Francia. Come si vede dall'iscrizione che è ai piedi della Vergine, la grande tavola, che dal 1843 passò dopo varie avventure al Museo dell'Hermitage di Pietroburgo, fu fatta dipingere dal canonico Ludovico di Calcina « per me Franciam aurificem bononiensem, anno MCCCCC ». Del resto, quest'opera mirabile non ha bisogno di firme che ne provino l'autenticità; e il suo stile e l'aria dei personaggi e la ricchezza del colorito pari all'ampiezza maestosa delle pieghe la mostrerebbero senz'altro sorella delle grandi opere di questo periodo che abbiamo studiato. Vi è nondimeno, direi quasi, un ripiegarsi dell'autore sopra se stesso. Dalla opulenza lussuriosa della Madonna del Cardellino, noi torniamo a un più temperato uso dei particolari ornamentali. Il Francia qui non ne ha certo smesso l'uso; ma li adopera con maggior parsimonia e con gusto più temperato. La Vergine, la quale ha anche qui il capo coperto dal manto, e il solito velo sui capelli che a pena si scorgono, siede sotto un grande e semplice arco che sostituisce le ricche architetture dei quadri precedenti. Non solo, ma scompare dietro di lei la spalliera del trono, e il panno solito non c'è più: talchè essa si profila intiera sul paese e sul cielo ove aleggiano lievemente i soliti cirri. Il Bambino con una mano benedice, con l'altra tiene un frutto; ed essa ha su le ginocchia un libro aperto, e lo regge con la piccola mano dalle lunghe dita. Alla sua destra, San Lorenzo in abito di diacono regge con una mano un libro rilegato e con l'altra quasi si appoggia alla graticola del supplizio. Ha il capo inclinato con atto grazioso e dolente, e il suo bel volto bruno e giovanile ha un'aria di accorata stanchezza: occhi grandi e scuri, naso ben modellato, bocca energica e dolce. Di rimpetto a lui, San Girolamo col suo leone è un bel vecchio energico dal volto pieno di pensiero, severo nella ricca porpora dell'abito. E se la Madonna è una delle meno soavi del Francia, in compenso i due angioletti possono venir subito dopo quello solo e inimitabile della pala Felicini. Uno suona il liuto, l'altro pizzica le corde della viola d'amore; i loro fluenti capelli sono cinti da un cordonetto a cui, in quello di destra, si aggiunge una gemma. In questo stesso angelo, l'atto ricorda assai, col piede destro sollevato, quello della Madonna del Gioiello; ma se il primo è forse più bello e più puro nel volto, l'altro ha per sè quell'estasi musicale che ne fa una delle più belle figure dell'arte. Quanto al paese esso è, come sempre, collinoso, e si perde fra le montagne lontane. La base del trono è decorata con un bell'ornato, e ne discende un ricco tappeto. La simmetria è perfetta; e persino i due alberelli, che si sporgono dietro i santi, si corrispondono.

Ecco dunque il nostro artista tornato ad una maggiore semplicità pur non disgiunta dalla ricchezza. Qualcuno, di cui qua e là possiamo aver veduto qualche fuggevole traccia, aveva già operato sul suo spirito non così profondamente originale da non essere eclettico: qualcuno il cui influsso apparirà presto chiaro, e da cui sarà intitolato

il periodo che segue.





Il periodo peruginesco (1500-1505).

EL 1497 Pietro Perugino passa per Bologna a prendere i necessari accordi per una Vergine in gloria con quattro Santi, che deve essere collocata nella cappella Vizzani in San Giovanni in Monte; torna nel 1499 per sorvegliare egli stesso il collocamento della pittura. Oggi questa è nella Pinacoteca bolognese, ed è posta nella sala attigua a quella del Francia; di rimpetto a lei splende la Santa Cecilia di Raffaello. Il quadro del Perugino non è dei suoi più belli, ma ha

particolari ricchi di grazia profonda.

E' giusto pensare che il Francia non avesse atteso il 1497 o il 1499 per aver conoscenza dello stil peruginesco e di qualche opera di colui che forse era allora il più nominato pittore d'Italia. Qualche cosa di peruginesco abbiamo avuto già occasione di notare nelle sue opere; ma verso il 1500 l'influsso del maestro di Raffaello si fa così evidente, che da qualche atteggiamento o da qualche particolare passa all'ordinanza dei personaggi e a tutta la composizione. La Annunciazione con quattro Santi, che il Francia dipinse nel 1500 e che ora è nella Pinacoteca di Bologna, mostra chiaramente quanto potè su l'animo dei mecenati bolognesi e del loro pittor prediletto l'esempio del Perugino, la cui tavola dovette certamente essere oggetto di grandissima ammirazione.

Naturalmente, non dobbiamo credere ad una imitazione servile. Anche nei quadri posteriori al 1500, la non possente originalità del Francia resta sempre la stessa, e le sue opere portano chiaramente il suo suggello: un suggello i cui segni non sono molto profondi, ma insomma, del tutto suoi. L'influsso del Perugino consiste sopra tutto nella disposizione dei personaggi. Il Francia abbandona generalmente le Sacre Conversazioni dalla struttura rigorosamente piramidale, e cerca soggetti che possono essere svolti, per così dire, in senso orizzontale. Nella Vergine in gloria del Perugino la Madonna è in alto, dentro l'iride vaporosa; mentre giù, su la terra, quattro santi, in piedi l'uno accanto all'altro, sono immersi come in un loro dolce sogno e paiono quasi non essere nè pure spettatori del miracolo. Nel 1504 il Francia ci darà un grande quadro in cui tale sistema è seguito rigorosamente in tutto, eccezione fatta per i personaggi, che in

qualche modo prendono viva parte a ciò che accade nell'alto.

Nella Annunciazione del 1500 egli è ancora incerto tra la vecchia disposizione piramidale e la nuova orizzontale: talchè egli cerca di combinarle con un artificio ingegnoso se pur poco naturale. La Vergine è in piedi su un rialto di pietra lambito da un ruscello che si perde fra il prato verde e minute pianticelle, mentre un bel ramaro regge con la bocca uno spino su cui è infilato un cartello con la dicitura Francia AVRIFEX B. PINXIT. MCCCCC. Di fianco a lei, un poco più in basso, stanno quattro santi: a sinistra San Francesco e San Giovanni Evangelista, a destra San Bernardino e un Santo guerriero il cui stato civile mi è rimasto ignoto. In alto, in un'aureola iridata si vede ignudo il Bambino benedicente; più in basso, a destra, appare a volo l'angelo annunciatore: di rimpetto al quale, per amor di simmetria, si protendono i rami di un alberello con due di quei cardellini che in questi tempi il nostro amico amava. Questo modo di figurare una Annunciazione è nuovo; nè dico certo che sia il più adatto alla natura della scena. Il buon Calvi ne era scandolezzato, e ne incolpava il mal gusto dei frati della chiesa dell' Annunciata; e di quei quattro santi scriveva che « nulla ci hanno a che fare, anzi guastano in istrana guisa il soggetto medesimo ». Oggi, dopo cento anni, noi ammettiamo che tutto ciò ha in sè ben poca importanza, e vale solamente a dimostrarci il desiderio di conciliare più cose: la disposizione piramidale, il fare del Perugino, e un soggetto che in vero discordava da questo e da quella.

Il paese appare qua e là tra le pieghe della Vergine e dei due santi che le stanno più presso: verde, arborato, ombroso, con luci chiare fra le piante. Più sù, si stende una conca montana ampia ed azzurra, limitata in fondo dalle alture cerulee, e ai lati da più alti monti fra i quali appare chiarissima, a sinistra in fondo, la rupe di Monte Adone. Il cielo è rosso poi cerulo, con le nuvole solite; ed è a notarsi come esso occupi quasi metà del quadro. Contro di esso si profila dagli omeri in sù la Vergine. Essa regge dietro le mani giunte un libro purpureo con fermagli dorati, e ascolta l'Angelo guardandolo con il capo inclinato a destra. E' giovanissima e soave, delicata e fine; certo, dopo quella del Gioiello che pure è meno spirituale, è la più bella delle Madonne che abbiamo viste finora. Accoglie il messaggio dell'angelo giovinetto con aria serena e dolce; e, più sotto, San Bernardino la guarda e sorride, perchè la vede così dolce, così giovane, così pura... Questa figura di asceta magro e sorridente è una delle più belle del Francia; il quale è riuscito a dare qui alla vecchiezza quella grazia che finora egli aveva infusa solo nelle madonne e negli adolescenti. Figura mirabile invero, piena di fervore religioso, ricca di carattere, e riprodotta con un realismo schietto e grande. Di rimpetto a lui, San Francesco ha una più viva passione negli occhi; ma lo sguardo di San Bernardino esprime una beatitudine ineffabile e calma. Quanto agli altri due Santi, io ho opinione ch'essi siano opera non del Francia ma di un discepolo; anzi, per ciò che riguarda il guerriero, l'opinione può anche divenire certezza. L'Angelo è certo opera del maestro. Ha una veste bigia bruna, con maniche bianche e una cintola verde che ondeggia. Le pieghe mosse dal vento servono accortamente a dare l'impressione, così difficile a rendersi, del volo. Con una mano benedice, con l'altra regge i gigli. I suoi capelli biondi sono trattenuti fin su le tempia da un legaccio, poi si abbandonano al vento in mille ricci da cui paiono fiorire le candide corolle.

L'influsso del Perugino è adunque altrettanto manifesto quanto superficiale: l'anima del pittore si atteggia diversamente, ma rimane la stessa. Per ciò che spetta alla tecnica, notiamo che anche qui, come nella contemporanea pala dei Calcina, è scomparso l'eccessivo lusso dei particolari ed ha dato luogo ad una sobrietà veramente lodevole. La fattura è accuratissima; le piccole mani dei personaggi sono anche più dolci e aristocratiche: di quelle del San Francesco, per esempio, si contan quasi le rughe e le vene. La ricchezza dell'insieme è sopra tutto nel colorito, in cui prevalgono i toni chiari e caldi. Anche questo è un mutamento, se non un progresso, il merito del quale non è del pittore di Perugia. I panni delle tre figure di mezzo scendono diritti e semplici; gli altri mostrano una mano accurata ma meno esperta. Ma l'intonazione del colore è tutta perfetta: dal purpureo della veste e dal turchino del manto della Vergine, cui aggiungon ricchezza i risvolti verdi e aranciati, alle tinte chiare dei due abiti monacali, al verde e al purpureo di San Giovanni, alla lucida armatura bruna cui sovrasta il manto rosso coi risvolti turchini. Il tutto, limpido e chiaro: e vi aggiunge soavità e fusione

il grande spazio di cielo.

Accanto a questa, nella stessa Pinacoteca, noi possiamo osservare un'altra Annunciazione che è di poco posteriore alla prima, e ne è evidentemente lo svolgimento e la semplificazione. Anche qui la Vergine è in piedi su una zolla tonda di pietra: la sua posa è la stessa, senonchè il capo non è inclinato ma diritto e l'aria del volto è un poco attonita e meno soave. La sua bellezza bionda, candida e un poco pingue è scarsa di spiritualità. Notiamo poi, che in questo quadro, come nel precedente, essa non ha il manto monacale, e neppure quel lieve velo della Adorazione bentivolesca. E' un altro tipo di vergine, il quale sorride ora in generale al nostro Francia: quasi un timido passo verso quelle audaci figurazioni in cui altri più arditi, col pretesto della Madonna, dipinsero belle donne formose e procaci e già da molto tempo sfornite di verginità!

I personaggi, di quattro, sono divenuti tre soli; nella Annunciazione di Chantilly ve ne sarà poi uno solo, finchè in quella di Milano noi vedremo la Vergine e l'Angelo soli. E', direbbero i moderni, un processo di successiva eliminazione, che ci permette di stabilire la cronologia approssimativa di queste quattro opere. L'Angelo in alto, è quasi lo stesso della pittura precedente: meno aereo, però, e meno grazioso. A destra



F. FRANCIA: L'ANNUNCIAZIONE E SANTI — BOLOGNA, PINACOTECA.

(Fot. Alinari).

di Maria è San Giovanni Battista, con un grande manto rosso ad ampie pieghe, da cui escono le gambe e le braccia ignude. Il suo volto, come pure quello dell'opposto San Girolamo, è espressivo e meditativo, benchè il suo gesto sia un po' ricercato. Il paese è tutto verde e liscio, con qualche raro alberello; in fondo appare la montagna cerula e acuta, come molte di quelle che si vedono lungo il Reno. Dietro alla zolla della Vergine, si svolge un chiaro ruscello, del colore del cielo, che è ampio ma tagliato poco sopra il capo di Maria. Ma la vera bellezza di quest'opera è nel colore: ricco, fuso, chiaro, e pure fondato su una gamma semplicissima di tre colori che arricchiscono le pieghe semplici e ampie. Sono scomparsi i particolari di oreficeria che un tempo il Costa fece cari al Francia. Qui il colore basta a se stesso con le sue armonie semplici e chiare. Anche se le opere del passato periodo sono per altri lati più ammirabili, questo progresso è certamente anch'esso degno di ammirazione e di studio. Non profondamente originale nella composizione, ineguale nella interpretazione dei tipi, egli è sopra tutto un grande colorista: forse il maggior colorista della sua generazione. Egli ha in sè innato il senso del colore e delle sue armonie, e le combina da padrone, cercando continuamente di mutarle e di affinarle. In questo noi possiamo trovare una ansietà di ricerca ch'egli non lascia vedere nel resto dell'opera sua. Dalla prima bruna cupa e pur calda Crocifissione, a questa tavola limpida dove anche il rosso ardente non offende ma si armonizza, quale lunga via percorsa con tenace perseveranza, con studio

costante, con qualche eccesso ma con severa e calma nobiltà!

La terza Annunciazione, che oggi è a Chantilly, fu dipinta dal Francia per Francesco Maria della Rovere duca d'Urbino. La scena è divisa in due parti quasi uguali dal colonnato di un bel portico a crocera, davanti al quale sta in piedi la Vergine. Anche qui essa ha il solito libro, ma lo tiene aperto nella sinistra e lo lascia cader giù, appoggiandolo un poco alla coscia, con l'atto di chi ha interrotto improvvisamente la lettura. L'altra mano si reca al cuore, sotto il bel seno che si indovina colmo e sodo dietro le vesti. Il che è degno di nota, perchè nelle Madonne finora studiate le vesti di grosso panno con le ampie pieghe velano rigorosamente ogni bellezza corporea della futura madre di Gesù. Qui anche la gamba è avanzata in modo che se ne intravvede quasi la linea robusta e armoniosa. Ma la soave creatura ha da pensare ad altro che ai vezzi delle sue membra caduche: ella ascolta in alto l'Angelo che le dice le parole immortali; e si volge a lui con un bellissimo atto degli occhi e del capo, non molto dissimile da quello della prima Annunciazione. L'Angelo che appare in alto, è lo stesso che noi vediamo in questa e anche nella seconda, e scende con un bell'impeto di volo. Sotto a lui, simmetrico con la Vergine, ma un poco più in basso, Sant'Alberto Carmelitano sta ritto calpestando un demonio caudato ed unghiuto. La scena che accade presso a lui pare che non lo tocchi: chè guarda lo spettatore inchinando un po' il capo, in atto di pietosa meditazione. Non è più il San Bernardino che contempla la giovinetta celeste con così puro amore! In questa sua astrazione il Williamson riconosce giustamente l'influsso del Perugino. Ma umbro non mi pare affatto il paese che si stende dietro i due personaggi, e specialmente dietro il Santo. Il caldo color del marmo delle colonne si armonizza mirabilmente con il verde del paesaggio, che si stende mollemente ondulato fino ad un boschetto a' piè della rupe del Sasso; e lì presso alcuni frati carmelitani, come già nel Battesimo di Hampton Court, stanno conversando fra loro. Il cielo roseo e poi cerulo, ha le solite nubi che noi conosciamo.

(Notiamo ora, perchè ad ognuno sia dovuto il suo, che in San Petronio è l'Annunciazione del Costa, già ricordata; e che l'atto della Vergine ricorda assai quello che il Francia riprodusse alcuni anni più tardi nella Vergine di Chantilly, e, in parte, in quella di Brera. Nel Costa, tanto l'Angelo quanto Maria stanno su la soglia di un portico, per l'uno a pilastri, per l'altro a colonne. Ma l'aria dei volti è affatto diversa)

portico, per l'uno a pilastri, per l'altro a colonne. Ma l'aria dei volti è affatto diversa). Nella *Annunciazione* di Brera noi abbiamo ancora un progresso. Notate anzitutto che nelle altre tre pitture la veste della Annunciata scende con ampie pieghe attorno ai piedi e li nasconde, con un artificio ch'io non amo. Qui all'incontro la veste non è così abbondante, che non lasci vedere i piccoli piedi bianchi e ignudi. Non solo; ma,

con la stessa mano che regge il libro chiuso, essa trae a sè la veste, e mostra la curva graziosa ed elegante della gamba ben costrutta se pur verginale. Il nostro pittore si avvicinava vie più alla bellezza corporea, e cominciava a pensare che le vesti possono esser sì fatte per celare il corpo, ma anche per lasciare trasparire onestamente le curve armoniose. Un altro progresso, in questa mirabile figura di giovinetta — il cui contrasto tra la florida bellezza delle membra e il candor del volto e dello spirito è deliziosamente peruginesco — è nell'atto del volto; il quale, essendo l'Angelo non più in alto,



F. FRANCIA: L'ANNUNCIAZIONE E DUE SANTI — BOLOGNA, PINACOTECA. (Fot. Alivari).

ma ai piedi di Maria, non è costretto a volgersi in sù; ma, con aria di più soave candore, guarda verso terra ed è tutto pieno di umiltà. Ecco una figura che vince di bellezza e di grazia anche quella, pur così lodata, della prima delle Annunciazioni. Ella sta in alto, sui due gradini di un bel colonnato, dietro cui si alza un edificio rotondo. Un altro portico a pilastri, i cui ornati ricordano molto da presso quelli del Matrimonio di Santa Cecilia, sta dietro all'Angelo, che è grande e quasi adulto. Il paese, roccioso con una limpida acqua in mezzo, si leva poco e lascia in fondo un grande spazio di cielo.

Ecco adunque il nostro pittore giunto a poco al poco alla forma migliore. E chiaro



F. FRANCIA: L'ANNUNCIAZIONE - MUSEO DI CHANTILLY.

(Fot. Braun).



F. FRANCIA: L'ANNUNCIAZIONE — MILANO, BRERA. . (Fot. Alinari).

ch'egli ideava lentamente, e non amava le audacie. Inoltre, fra queste quattro opere ne

stanno altre, dai cui confronti potremo stabilire una approssimativa cronologia.

Del 1504 (e non del 1502, come mal lesse il Williamson, a cui per questo errore di data parecchie cose sono rimaste oscure) è la Adorazione della Vergine che, composta per la chiesa di Santa Cecilia a Modena, è ora nel Museo di Berlino. Un cartellino in terra reca la scritta francia avrifaber bonon. 1504. Non vi è, fra tutte le opere del Francia, un'altra in cui l'influsso del Perugino appaia così chiaro. Più di tutte, essa ricorda nella disposizione la peruginesca Vergine in gloria di cui a suo luogo parlammo: somiglianza che può trovare una buona scusa nella somiglianza stessa del soggetto. La Vergine è in alto, in una mandorla luminosa circondata da quelle testine di cherubini, che sono sì frequenti nel Vannucci ma compaiono qui per la prima volta nell'opera del Raibolini. Siede sopra una nube, e regge il divino Fanciullo che benedice. L'abito ch'ella indossa è il monacale; e le pesanti bende e il solito velo leggero le coprono il capo leggiadro che ricorda quello della pala Felicini e ne ha in gran parte la freschezza squisita. Questa diversità dell'acconciatura è notevole, giacchè la mancanza del manto e del velo è propria di questo periodo e il suo ricomparire ne mostra prossima la fine.

Nella pala di Berlino i personaggi non sono quattro, come in quella del Perugino, ma sono divenuti sei. Essi sono, cominciando da destra: San Geminiano, che regge in mano il Duomo di Modena con l'agile Ghirlandina; San Bernardo, che congiunge divotamente le mani e prega; Santa Dorotea, con un libro e la palma del martirio; Santa Caterina, con la grande ruota; San Girolamo; e da ultimo San Luigi di Tolosa. Notate che due soli di questi personaggi sono astratti, Santa Dorotea e San Luigi: laddove gli altri guardano con atti vari la Vergine e prendono parte all'azione. D'altra parte, noi non dobbiamo attribuire del tutto al Perugino il merito o il demerito di quella astrazione. Noi possiamo notarla, per esempio, anche nel San Procolo e nel San Sebastiano della Madonna del Gioiello, che è del 1494: anno in cui possiamo

ritenere il Francia ancora esente da ogni influsso peruginesco.

Ricompaiono nei due vescovi le ricche vesti ornate delle pitture del 1499 e del 1500; ma negli altri personaggi la ricchezza è solo dei panni e del colore. I loro atteggiamenti sono varii e bene studiati; notate anzi come le tre vergini abbiano ognuna un tipo di bellezza diversa; e come dei tre il più nuovo sia quello della Santa Dorotea: non molto spirituale ma ricco di venustà graziosa. Notate pure i piccoli piedi che escono fuori della veste; e la curva delle gambe nella formosa Santa Caterina. Ancora un poco e avremo l'atto mirabile e plastico di Maria nella quarta delle Annunciazioni. Il paese poi mostra a sinistra la solita rupe con qualche alberello, e si stende cerulo e nebbioso lontano, ed ha veramente qualche cosa di umbro. Il cielo, ai lati della Vergine, mostra,

più chiari che mai, i grandi cirri che il Francia amava.

Da quanto ho detto intorno a questi cinque quadri, credo mi sia lecito di collocare la grande pala del 1504 fra la terza e la quarta Annunciazione. Fra la prima e la seconda all'incontro io credo di poter porre un'altra grande pala d'altare che ancor oggi si trova a Bologna, nella chiesa di San Martino per cui fu fatta. « E' un'ancona — afferma giustamente il Venturi — che sembra più timida, tanto nel segno che nel colore, a paragone delle splendidissime del Felicini » e di altre. Non solo; ma questa è delle opere del Francia quella in cui l'influsso del Costa è più evidente, sopra tutto in quell'arco che regge il trono e lascia vedere un paese verde e un cielo ceruleo. Evidentemente, il nostro pittore si mostra qui ancora incerto fra la sua seconda maniera durata fino al 1500, e la nuova di cui abbiamo già veduti i più notevoli esempi. Si noti poi che le figure dei personaggi ricordano parte di quelle delle due prime Annunciazioni: confrontate infatti questo San Rocco e questo Sant'Antonio col San Giovanni e col San Girolamo della seconda, e questo San Bernardino con l'omonimo santo della prima, e vi parrà ragionevole il ritenere che l'ancona di San Martino debba stare di mezzo fra le altre due. Notate poi che il volto e l'atto del capo della Vergine tornano quasi tal quali nella Vergine della *Annunciazione* milanese, benchè abbiano



F. FRANCIA: LA VERGINE IN GLORIA — BERLINO, MUSEO. $\qquad \qquad \text{(Fot. Hanfstäng!)}$

una minor soavità; ma noi non possiamo da ciò trarre nient'altro che questo, cioè che il Francia riprodusse dopo circa cinque anni uno stesso tipo di donna, giacchè per il colore e per la composizione quest'ancona di San Martino appare di non poco anteriore.

La Vergine adunque siede in alto, su un trono che poggia su un arco; ed ha la solita veste turchina e il manto rosso; dietro di lei - e questa è una novità che prelude alla mandorla peruginesca dell'*Adorazione* di Berlino — si allunga una specie di aureola giallo dorata. Regge con una mano un libro, con l'altra il Fanciullo dalla faccia rovinata e ridipinta; nessun velo, come già notai, ombra i suoi capelli castani e la grazia pensosa della sua fronte. Di sotto alla veste ad ampie pieghe che le cela per intiero i piedi, scende giù fino al limite dell'arco un drappo arancione in cui è svolto un motivo decorativo di pigne; di quelle pigne che appaiono anche negli scudetti della cornice, i quali sono della famiglia Paltroni per cui il quadro fu dipinto. Ai suoi due lati, sopra due delle nuvolette solite, stanno due angeli con le ali aperte e ferme, biondi e ricciuti, scarsi di espressione e notevoli solo per la varietà dei colori delle vesti: l'uno ha una veste di un rosso cupo, con maniche gialle cangianti in rosso; l'altro, a destra, porta una veste verdona da cui escono le maniche violacee. Ai lati dell'arco di marmo giallo variegato, stanno a sinistra San Rocco e San Bernardino, dall'altra Sant'Antonio e San Sebastiano. Di quelli che abbiamo veduti finora, questo San Sebastiano è il meno felice; anzi nel volto lo direi infelicissimo se non lo credessi malamente rifatto. Noi faremmo ingiuria al Francia se lo credessimo autore di un volto così scioccamente volgare. Notevole poi che il Santo delle frecce non è più figurato in atto di dolce rassegnazione, ma par quasi volersi strappare dalle ritorte; e il suo atteggiamento e i suoi muscoli mostrano un violento dolore che è puramente corporeo e non ha nulla di spirituale; e benchè il nudo sia grasso e bianco e ben disegnato e dipinto, pure è necessario dire che non per questo realismo era fatto il Francia. Il tronco a cui il Santo è avvinto è bruno cupo; la stessa tinta, ma un poco più chiara, è nel manto di Sant'Antonio: bel volto di vecchio con lunghi baffi pendenti e barba divisa, e fronte alta, limitata dal nero cappuccio. Regge il bastoncello e il campanello con le due mani sovrapposte che escono dalle maniche turchine della veste. Questo stesso turchino, che appare anche nel manto di Maria, è il colore della veste di San Rocco, ed è anche la tinta dominante del quadro: il che è importante, perchè ci può spiegare come l'intonazione di questo dipinto sia meno splendida di quella di altri, anche anteriori, in cui dominano tinte più ricche e più chiare. San Rocco ci mostra di profilo un volto giovanile e irregolare non abbondante di espressione; laddove accanto a lui, qui come nella prima Annunciazione, il personaggio più ricco di carattere è San Bernardino. E' lo stesso volto di vecchio scarno, benchè qui appaia non di fianco ma di rimpetto: guarda San Rocco con un sorriso bonario e dolcissimo, ma meno ispirato dell'altro che è rivolto alla Vergine stessa.

Sul prato ove stanno i quattro santi, è il cartellino con la scritta francia avrifex p. Il medesimo prato continua di là dall'arco: un fiume corre tra due file di collinette basse di cui le due prime sono sovrastate da due alti pioppi. A sinistra, una chiesa e un convento, davanti a cui stanno due religiosi, uno dei quali, che ha l'aureola e la palma, mi sembra un San Pietro martire. In fondo, dietro la nebbiolina azzurra, una

città: poi, le solite colline azzurre.

Mirabile è la grande cornice intagliata, condotta su disegno dello stesso Francia; e la ricchezza degli ornati potrebbe parere eccessiva se questi non fossero trattati con un così sicuro gusto della decorazione. In alto, due grandi ornamenti di metallo reggono una cornice quadrata con entro una Pietà; mentre in un quadretto nella base è dipinto un mezzo busto di Cristo con la croce. La Pietà ricorda un poco quella della Pinacoteca, ma le è superiore di assai. Il corpo di Cristo cade pesantemente a sinistra, ed è veramente sostenuto dagli angeli, la cui espressione è molto più viva; e il nudo è bellissimo. Quanto al Cristo giù in basso, anch'esso è, come si suol dire, un bel pezzo di pittura armoniosa, dal rosso vivo della veste al roseo delle carni, dal castano dei capelli al giallo della croce e al bruno cupo del fondo. Il volto è doloroso e fine.



F. FRANCIA: LA MADONNA COL BAMBINO E SANTI. BOLOGNA, CHIESA DI S. MARTINO MAGGIORE.

Se noi ora confrontiamo la *Vergine fra San Francesco e Santa Caterina* che si trova nella Galleria Imperiale di Vienna con le opere di questo periodo finora studiate, noi vedremo qui pure la struttura piramidale dell'ancona di San Martino; ma un attento esame di quella pittura ci mostrerà che essa è da ritenersi alquanto posteriore e



F. FRANCIA : L'INCORONAZIONE DELLA VERGINE — LUCCA, CHIESA DI S. FREDIANO.

(Fot., Alinari).

da collocarsi poco prima della pala di Berlino. La Vergine siede al solito su un trono marmoreo; e regge il bimbo con le due mani, con un atto che, notate bene, è affatto identico a quello della Madonna nella *Adorazione* berlinese: e non solo l'atto, ma anche le mani sono dipinte in modo perfettamente uguale. Ma vi sono, tra la pala di Vienna e quella di Berlino, altre somiglianze notevolissime che giovano vie più al riavvicinamento delle due opere. Confrontate infatti questa Santa Caterina con la Santa Dorotea: sono due figure pressochè eguali, nell'atteggiamento, nella piega del capo, nei panni,



F. FRANCIA: LA MADONNA COL BAMBINO E SANTI.

VIENNA, GALLERIA IMPERIALE.

(Fot. Löwy).

nei piccoli piedi che escono fuori in egual modo dalle due gonne che paiono l'una copia dell'altra; solo i loro corsetti sono diversi, come diverso è l'ornamento della acconciatura; e una regge il libro e l'altra la ruota. Sono, evidentemente, due figure che si seguono di poco. Lo stesso possiamo dire di questo San Francesco e di quello di Berlino: e risparmio all'esperto lettore un confronto ch'egli può fare da sè. D'altra parte la posa del capo di Maria è diversa; e, ciò che più importa, i suoi folti capelli non hanno qui acconciatura alcuna; e per questo lato essa si accosta alla sua dolce sorella di San Martino. Inoltre, quei due alberelli che riempiono gli angoli superiori della pala di Vienna, sono si della stessa natura e dello stesso disegno di quello che potete vedere dietro il San Luigi berlinese; ma la loro disposizione ricorda un'opera indubbiamente anteriore, cioè la pala dei Calcina, che è del 1500. Per tutto ciò io credo di esser nel giusto, ritenendo che il quadro di cui ci stiamo occupando sia anteriore, ma di poco, alla Adorazione di Berlino.

Un'altra nota noi possiamo fare. Fino ad ora, il Francia (eccezion fatta per la Santa Barbara della Madonna del Gioiello, che a pena si vede) ha posto attorno alle sue Madonne dei santi di sesso maschile. Mi perdoni il lettore questa inquisizione sul sesso dei santi; ma essa non è senza importanza. La prima opera di data sicura in cui noi vediamo comparire ben *due* figure femminili è appunto la grande pala di Berlino. Quella di Vienna, in cui è già *una* santa, una santa di cui non appare il solo capo ma tutta la persona, non potrebbe segnare il passaggio? Comunque, io non insisto su questo argomento che potrebbe anche essere malfido. Gli altri già recati sono

già troppo chiari di per sè.

Di poco posteriore alla Adorazione di Berlino mi pare quella Incoronazione ch'io più volte mi sono recato ad ammirare in San Frediano di Lucca, nella città alberata dove dorme la bella Ilaria. Per la sua severa gravità e per la nobiltà dei personaggi essa è senza dubbio una delle più belle opere del Francia; e sopra tutto la parte inferiore è ricca di decoro e di maestà. Non altrettanto direi della scena che si svolge in alto nei cieli, dove la composizione è disarmonica e confusa. Non vi è nell'Eterno Padre alcuna maestà, bensì una benignità sorridente e quasi ironica che non mi piace: e comunque, il suo gesto con quella verghetta è più da taumaturgo che da re dei cieli. La Vergine è umile e compunta; ma il suo volto è muto e scialbo, la posa dei due angeli manca di grazia, anzi in quello di destra è falsa e drammatica. Ma giù, in terra, le cose vanno ben diversamente. A sinistra stanno i due santi vescovi Anselmo ed Agostino, vestiti di ricchi paramenti (uno dei quali, afferma bene il Williamson, si può ancora vedere a Lucca, ed è copiato alla perfezione); il primo segue con lo sguardo la scena che accade in alto, mentre il secondo si volge a lui quasi per parlare. In mezzo, un umile monaco agostiniano è inginocchiato in atto di fervida preghiera. Dall'altra parte, in piedi, stanno Davide e Salomone, coronati, e avvolti in ampi paludamenti regali. Il primo è veramente una figura di vecchio bellissima e ricca di carattere : guarda in alto cantando, e con la destra tocca le corde del salterio. Anche il volto di Salomone è pieno di nobiltà e di bellezza severa; ma finora, in nessuna testa di vecchio il Francia era riuscito a produrre qualche cosa di simile a questo David mirabile. Noi potremmo accostargli il San Bernardino della prima Annunciazione; ma un confronto fra le due figure non è possibile: quella è ammirevole di devoto amore, questa di maestà. Vi è in essa veramente un pensiero profondo; e, direi quasi, lo sforzo del poeta cantore, cioè della creazione, è visibile.

Fra il monaco pregante e David si vede, un po' lungi, il sepolcro scoperchiato attorno a cui crescono i gigli e le rose. Il paese si stende poi verde e cerulo, con qualche ciuffo d'alberi e un castello, fino ai monti nel cielo roseo a cui sovrastano, più numerose del solito, anzi affastellate, le solite nubi. L'intonazione del colorito è calda e ricca; e nelle cappe dei due vescovi si torna quasi all'antico; come a questo si torna nei cartellini retti dai quattro personaggi principali, cartellini che certo furono voluti dai committenti dell'opera. Il gradino poi reca a chiaroscuro quattro istoriette, ognuna delle

quali è una miniatura deliziosa.

Il Williamson, che nell'*Adorazione* di Berlino lesse erroneamente la data del 1502, nota nondimeno la stretta somiglianza di quella con l'*Incoronazione*, e non sa darsene



F. FRANCIA: S. BARBARA - GIA A MILANO, GALLERIA CRESPI.

(Fot. Anderson).

una chiara ragione, come gli sarebbe accaduto se avesse ben letto 1504. Le somiglianze fra le due pitture, a parte le distrazioni del dotto inglese, sono grandi: notate infatti la mandorla coi cherubini, e, sopra tutto, l'angioletto pingue che sta sotto i piedi del Padre affatto eguale a quello di Berlino. Ma la pala di Lucca dimostra un'arte più

progredita e, per così dire, una evoluzione in meglio di un soggetto analogo. Lo stile è più grandioso, la composizione più varia, e vi appare molto meno l'influsso del

Perugino.

Vi è da ultimo un'operetta di piccole dimensioni ma di grande bellezza che appartiene a questo periodo e certamente non è posteriore al 1501. Voglio parlare della Santa Barbara del comm. Benigno Crespi, alla cui cortesia debbo la bella fotografia che qui riproduco. Io vi prego di considerarla attentamente, e di collocarla un momento accanto alla Vergine della prima Annunciazione. La somiglianza non potrebbe essere più evidente, nell'atto del capo, nei lineamenti del volto, nei capelli, che scendono sul collo e un po' su la guancia con gli stessi riccioli molli. Anche le pieghe del corsetto scendono a intervalli regolari: laddove in quella di Brera, per esempio, sono più unite e si allargano a poco a poco nello scendere. La Santa ha in più un sottile nastro nei capelli, e, naturalmente, ha diverso l'atto delle mani: delle quali una regge un dado e l'altra una torre. Grandi e dolci gli occhi, con le ciglia a pena segnate; il volto di un delicato ovale, mollemente reclino; il collo esile ma non magro, il seno colmo, ma puro. E, dietro, il bel paese verde e cerulo, con la consueta rupe in fondo profilata sul cielo (notate che essa appare anche nella Annunciazione): nel cielo son le consuete nuvolette lineari. Bellissima e soavissima figura, per vero, e da collocarsi accanto alle più vaghe delle Madonne; aggiungendo che rare volte come qui il Francia è riuscito ad esprimere quell'incantevole candore della bellezza verginale che più che mai in questo tempo della sua vita egli amò.

Noi possiamo adunque stabilire, per i quadri compiuti fra il 1500 e il 1505 (non credo che nessuno di essi possa portarsi più oltre di questa data), la seguente cronologia; la quale, è bene dirlo chiaramente, ha per la maggior parte di quelli un valore approssimativo: 1º La Annunciazione con quattro Santi della Pinacoteca di Bologna (1500); 2º La Santa Barbara della Galleria Crespi (1500 o 1501); 3º La Vergine e Santi in San Martino (1501?); 4º La Annunciazione con due Santi della Pinacoteca di Bologna (1502?); 5º La Annunciazione del Museo di Chantilly (1503?); 6º La Vergine e Santi della Galleria Imperiale di Vienna (1503?); 7º La Adorazione della Vergine del Museo di Berlino (1504); 8º La Incoronazione della Vergine in San

Frediano (1505?); 9º La Annunciazione del Museo di Brera (1505?).

Ora dobbiamo studiare il nostro artista sotto un nuovo aspetto, cioè come pittore di affreschi.

VI.

Le pitture a fresco (1505-1506).

VEVA fatto messer Giovanni Bentivogli — scrive il Vasari — dipingere il suo palazzo a diversi maestri e ferraresi e di Bologna, ed alcuni altri modenesi; ma vedute le prove del Francia a fresco, deliberò ch'egli vi facesse una storia, in una facciata d'una camera, dove egli abitava per suo uso; nella quale fece il Francia il campo di Oloferne, armato in diverse guardie a piedi ed a cavallo, che guardano i padiglioni: e mentre che erano attenti ad altro, si vedeva il sonnolento Oloferne preso da una femmina succinta in abito vedovile; la quale con la sinistra teneva i capelli sudati per il calore del vino e del sonno, e con la destra vibrava il colpo per recidere il nemico; mentre che una serva vecchia, con crespe, ed aria veramente da serva fidatissima, intenta negli occhi per inanimarla, chinata giù con la persona teneva bassa una sporta per ricevere in essa il capo del sonnacchioso amante:

storia che fu delle più belle e meglio condotte che il Francia facesse mai; la quale andò per terra nelle rovine di quell'editizio nella uscita dei Bentivogli, insieme con un'altra storia sopra questa medesima camera, contraffatta di colore di bronzo, d'una disputa di filosofi, molto eccellentemente lavorata ed espressovi il suo concetto ».



F. FRANCIA: LA VERGINE DEL TERREMOTO — BOLOGNA, PALAZZO COMUNALE.

(Fot. Poppi).

Per grande sventura della bellezza e dell'arte, il nobile palazzo dove il Costa aveva dipinto la caduta di Troia (forse Giovanni II, quando volle davanti a sè l'incendio di Ilio, obbedì a un oscuro presagio? fu arso e abbattuto dalla canaglia che allora, a dire il vero, non era ancora divenuta « santa ». Talchè degli affreschi del Francia noi non possediamo altro che la bella descrizione del Vasari; la quale non è in tutto fedele, o almeno è un poco diversa da quello che ci mostra uno studio per la Giuditta, che oggi è nell'Albertina di Vienna. Il Williamson, che ha potuto vederlo, lo descrive

così: « ... uno studio per la figurazione della Giuditta con il capo in mano, proprio nel punto che ha rivolto le spalle all'accampamento e sta collocando il capo in una sporta portata dalla serva. Da questo disegno noi possiamo farci un'idea del movimento che doveva essere in quegli affreschi, dello spirito e della verve che li caratterizzava, e della maestria con cui erano dipinti ». Fu davvero disgrazia per il nostro pittore, che quelle sue opere andassero distrutte. Egli usciva in esse dal genere religioso, e dava saggio di una varietà la cui mancanza gli è da molti a torto rimproverata.



F. FRANCIA: SPOSALIZIO DI S. CECILIA CON VALERIANO.
BOLOGNA, CHIESA DI S. CECILIA.

(Fot. Alinari).

Noi possediamo ancora tre affreschi sicuri del Francia, più un altro che io gli attribuisco; ma essi sono di argomento religioso, e non sono bastevoli a darci un'idea del suo spirito e della sua libertà nel trattare un soggetto profano. Egli non è di quelli che trattano i fatti di Cristo e dei Santi come graziose scene di genere; anzi egli è così profondamente serio e religioso, che, per esempio, anche il matrimonio di Santa Cecilia e di San Valeriano ha un po' l'aria di una Sacra Conversazione. Vario e libero e grazioso egli si mostra nei piccoli chiaroscuri della pala di San Frediano; ma quelle sono troppo piccole cose, e non sufficienti a darci un'idea di quello che egli era, quando dimenticava l'austerità del mistero e del dogma.

Nella chiesa della Misericordia, a Bologna, è un affresco, rimasto lungo tempo

sotto la calce e molto sciupato, che rappresenta Sant'Agostino in trono con quattro monaci inginocchiati che pregano e adorano. Il tipo e le vesti del Santo richiamano manifestamente l'austero vecchio barbato e mitriato che già ammirammo nelle pale Felicini, Bentivoglio e Manzuoli, e anche nella Sacra Conversazione del Costa in S. Giovanni in Monte. Ma qui io vedo piuttosto il segno dell'arte del Raibolini meglio che quello del suo grande amico. Anche il paese, ha più chiare le caratteristiche del Francia: e ai lati del trono si intravvede dietro le raschiature un finto bassorilievo di cavalieri



F. FRANCIA: SEPPELLIMENTO DI S. CECILIA - BOLOGNA, CHIESA DI S. CECILIA.

(Fot. Alinari).

che ricorda quello che è nella base del trono della Madonna del Cardellino. L'opera sicuramente non è posteriore al 1500, come dimostra anche la tecnica qua e là incerta;

e questo sarebbe il più antico affresco del Francia che noi possediamo.

Finora, questa fama era serbata alla *Madonna del Terremoto*, che oggi può essere ancora osservata abbastanza comodamente nella Sala d'Ercole del Palazzo Comunale di Bologna. Corrado Ricci ha fatto da par suo la storia di quell'affresco: qui basti il dire che fu dipinto nel 1505 terremotu cuncta dirruente quando il terremoto rovinava ogni cosa, urbe servata, perchè era stata risparmiata la città: come afferma un cartello dorato a lettere nere che sta ai piedi dell'affresco. Il quale ha patito non poco i danni del tempo ed è sciupato non poco nel colore. Così, il prato verde sul quale sorge Bo-

logna doveva essere pieno di fiori che oggi si scorgono a pena. In alto, cinta da un nimbo d'oro, sopra nubi dorate da cui piovono fasci di raggi nel cielo roseo crepuscolare che volge a un aranciato pallidissimo, sta la Vergine in atto di proteggere con la destra: mentre l'altra mano regge il Bambino benedicente, posato su la testina di un cherubino. Tre sono questi cherubini: ultimo ricordo di quelli della Adorazione e della Incoronazione già studiate. Maria non ha qui nulla di quella soavità e di quella grazia che noi siamo soliti ad ammirare nelle Madonne del Francia. La severa acconciatura



LORENZO COSTA: S. URBANO ISTRUISCE VALERIANO NELLA FEDE — BOLOGNA, CHIESA DI S. CECILIA. (Fot. Alinari).

monacale si concilia con il suo volto non più giovane e meditativo. Ha lo sguardo volto in basso, su la città nitida e fredda nella penombra crepuscolare. I campanili e le torri si profilano contro il cerchio oscuro dei colli immersi nell'ombra; ma la torre Asinella si alza snella e sottile contro il cielo. Da sinistra un alberello ingiallito è la sola cosa ancor viva nel gran silenzio. Quanto alla città, essa non poteva esser figurata più fedelmente. Per questo lato la Madonna del Terremoto, che nell'insieme è un'opera mediocre, è per gli studiosi di Bologna antica un documento prezioso.

Dietro la chiesa di San Giacomo, cara ai Bentivoglio che li presso avevano il loro palazzo, è una cappella che fu fondata da Giovanni II sui disegni di Gasparo Nadi. Doveva servire per la famiglia del principe e fu intitolata a Santa Cecilia. Cominciata nel 1481, fu terminata nel 1504, e poscia decorata con una serie di dieci affreschi a cui lavorarono il Costa, il Francia, e alcuni allievi di questo. Le storie narrano i fatti della vita di

Santa Cecilia e del suo santo sposo Valeriano, e si seguono così: Lo sposalizio di Santa Cecilia e di Valeriano, del Francia; la Conversione di San Valeriano, del Costa; il Battesimo di San Valeriano, di Giacomo Francia; Santa Cecilia e San Valeriano coronati da un angelo, del Chiodarolo; il Martirio di San Valeriano, dell'Aspertini; la Sepoltura di San Valeriano, dell'Aspertini; Santa Cecilia davanti al prefetto romano, dell'Aspertini; il Martirio di Santa Cecilia, di Giacomo Francia; Santa Cecilia distribuisce le sue ricchezze ai poveri, del Costa; la Sepoltura di Santa



GIACOMO FRANCIA: IL BATTESIMO DI VALERIANO — BOLOGNA, CHIESA DI S. CECILIA.

(Fot. Alinari);

Cecilia, del Francia. Una sola di queste pitture, la Conversione del Costa, porta la

data del 1506; ma questa è certamente la data di tutta l'opera.

Nel *Matrimonio* appare talento se non di novellatore, certo di grave e dolce narratore. Vi è ancora qualche cosa del quadro d'altare in questa scena armoniosa e simmetrica: cinque uomini e cinque donne conchiusi da un bel portico arcato. Il posto di ognuno dei due fidanzati nel suo gruppo è lo stesso: e il sacerdote che sta al fianco dello sposo corrisponde alla madrina che trae avanti la mano della Santa che deve ricevere l'anello. Poco felice è il paese, che subito dietro il portico sale ripidamente, e pende su le figure e pare le opprima con la montagna imminente e col suo verde monotono. Solo nello sfondo si fa cerulo e luminoso, fino alla città lontana avvolta in tenue nebbia. Su la montagna a destra si scorge una edicola, con parecchie figurette in atteggiamenti vari. Lo stato del dipinto non permette di interpretare con

sicurezza la scenetta che si svolge là in alto. E' quello un tempio in cui si portano offerte varie agli dei pagani, oppure si fanno lassù i preparativi per il banchetto nuziale? Non so. Ma è ancora da notarsi la grazia straordinaria che aggiungono i due alberelli esili che si protendono dalla costa delle due opposte alture, l'uno verso l'altro come per incontrarsi: un particolare ch'io non credo fortuito, e che mi ricorda l'evangelico sic nubent palmae et planetae...

I personaggi vestono, eccezion fatta per il sacerdote, il costume del tempo: e noi dobbiamo esser grati al pittore di aver continuato anche oltre il 1500 questo grazioso anacronismo. Una delle donne è una monaca avvolta in bianchi veli; bellissima è la



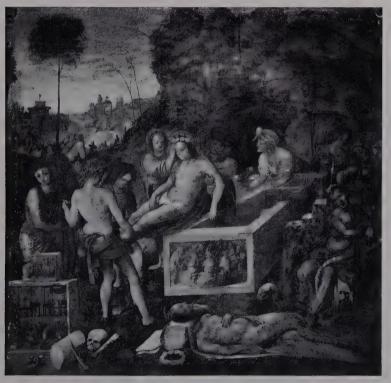
G. CHIODAROLO: S. CECILIA E S. VALERIANO CORONATI DA UN ANGELO — BOLOGNA, CHIESA DI S. CECILIA. (Fot. Alinari).

giovane che è alla sua destra e atteggia le mani in atto soave, e inchina il capo con la mossa che noi abbiamo già più volte ammirato. La sua veste è di un grigio tenuissimo, e il manto è rosso con risvolti verdoni. L'altra, che le volge le spalle e sta alla destra della sposa, indossa una veste violetta e un manto verdone con risvolti azzurri e maniche color d'oro; ha una collana di perle, e i capelli fermati da una catenella adorna di gemme; ed è veramente una figura nobile e severa a cui la bella giovinezza non toglie maestà: maestà che si accresce per l'abito ampio e ricco che scende a pieghe diritte ed eguali e la fa sembrare più alta. Accanto a lei, la Santa allunga il braccio all'anello quasi per forza; ma la sua gentile ripugnanza e il suo pudore appaiono chiari dall'atto con cui ella volge il capo come per non vedere: particolare psicologico reso con finezza e delicatezza che non potrebbero essere maggiori. Ha un doppio diadema sui capelli, e il colore della sua veste è quello della prima delle sue belle



A. ASPERTINI: MARTIRIO DEI SS. VALERIANO E TIBURZIO.

BOLOGNA, CHIESA DI S. CECILIA. (Fot, Alinari).



A. ASPERTINI: SEPOLTURA DEI SS. VALERIANO E TIBURZIO.
BOLOGNA, CHIESA DI S. CECILIA. (Fot. Alinari).

compagne. Doppio diadema ha anche la madrina, i cui capelli cadono sul seno ricolmo con due biondi riccioli graziosi; e di sotto all'ampia veste verde sovrastata dal manto

rosa escono piccoli e bianchi i piedi.

Dall'altra parte, gli uomini. Lo sposo è un giovinetto un poco esile, e il suo volto è sì gentile, ma non ricco di espressione; i suoi biondi capelli cadono sul manto rosso contrastante con la veste grigia chiara; e i calzoni aranciati hanno lo stesso colore, ma un poco più scuro, della gran veste del sacerdote. Ma la sua mossa timida è bellissima. Dietro a lui, un personaggio in turbante, con veste verde cangiante e manto



A. ASPERTINI: S. CECHIA DISPUTA COI PREFETTO ALMACHIO. BOLOGNA, CHIESA DI S. CECILIA.

(Fot. Alinari).

arancione, e un gentiluomo nelle cui vesti trionfano il violaceo, il rosso, il bigio dominanti in tutto l'affresco. Ma il volto di questo è affatto scrostato; e noi possiamo allora passare ad ammirare il giovane di cui (notate la rigorosa simmetria con la monaca a sinistra!) solo il capo e il busto appaiono. E pure, come già il San Procolo della Madonna del Gioiello, questo è il più bel particolare dell'affresco: uno di quei volti di freschi e soavi e forti adolescenti che al Francia furono sì cari, come sappiamo.

Questa è giustamente una delle opere del Francia più celebrate. Io ho parlato in particolare dei colori che vestono le figure e il paese, per dimostrarvi come anche nell'affresco egli restasse il brillante colorista che abbiamo già ammirato nelle grandi tavole d'altare. La scena non mostra una grande libertà di fantasia; nè sarebbe da cercarsi qui una varietà ch'egli non si curava di cercare. Ma d'altra parte è da ammirarsi la compostezza, la serietà graziosa, la spiritualità dei personaggi; ognuno dei quali prende parte alla scena e pare esservi qualche cosa più che un semplice spettatore. Non è il

caso di istituire confronti; ma il *Matrimonio* di Raffaello, che è anteriore di due anni a questo, non sarebbe certo più vivo e più mosso di questo, se, ad avvivare tutta la scena, non vi fosse quella mirabile figura del pretendente che spezza al ginocchio la verga. Il Francia non potè conoscere l'opera di Raffaello, e difficilmente potè conoscere quella del Perugino da cui derivò quella dell'urbinate. Pure vi è in quest'opera qualche cosa di diverso da quelle che lo precedono, e ch'io non credo doversi attribuire tutto al soggetto, per così dire, meno religioso. Io credo che il Francia si sia ricordato qua e là di quello *Sposalizio di Santa Caterina* che Filippino Lippi aveva mandato a Bo-



GIACOMO FRANCIA: S. CECILIA POSTA NEL BAGNO BOLLENTE.
BOLOGNA, CHIESA DI S. CECILIA.

(Fot. Alinari).

logna nel 1501, e che anche oggi si può ammirare in San Domenico. Io non intendo di insistere su questo punto: ma è certo che in questo affresco del Francia è qualche cosa che non è nè ferrarese, nè umbro, nè raffaellesco come ha detto qualcuno.

Se di qui noi passiamo all'altro affresco, che rappresenta il seppellimento della Santa, noi vedremo ricomparire chiaramente l'amico e il collaboratore di Lorenzo Costa. Se noi lo confrontiamo con i due affreschi del ferrarese, noteremo nel Francia un maggior senso della bellezza, dell'armonia, del decoro, ma anche una ampiezza del paese che, pure insolita, non è così varia e profonda come quella del Costa da cui nondimeno evidentemente deriva. Nè questo paese è animato, come quelli del Costa, da gruppi vari di figurette che indirettamente avvivano vie più l'azione principale. Lo stesso, se ricordate, accadde nelle due *Adorazioni dei Magi*. Il Francia è, se mi è lecito usare in materia d'arte un paragone burocratico, un artista accentratore. Egli tende a portar tutto nel primo piano, e nel gruppo principale, che quasi sempre è anche il solo. Fatto

ciò, egli ordina simmetricamente il tutto. In questo *Seppellimento* la simmetria non è così rigida come nel *Matrimonio*; ma è tuttavia degna di nota, e nelle persone e nel paese. Notate infatti che dietro ai due gruppi laterali si alzano due colli simili, a ognuno dei quali sovrasta un ciuffo di alti alberi. Quello a sinistra poi lascia scorgere la solita rupe a picco che è già una nostra vecchia amica. Tra questi colli corre il fiume, che scende dal fondo con una cascatella. La montagna che chiude l'estremo orizzonte è bianca di neve; ma pure è già primavera, e tutto è verde e gli alberi son folti. In alto, nel cielo chiarissimo, si vede a stento, perchè la parete è sciupata, la Vergine col Bambino. Nella scena che si svolge giù in terra, il sepolcro aperto occupa il centro



LORENZO COSTA: S. CECILIA DISTRIBUISCE LE SUE RICCHEZZE AI POVERI-BOLOGNA, CHIESA DI S. CECILIA.

(Fot. Alinari).

preciso del primo piano. Sopra ad esso, disteso nel funebre lenzuolo, è il cadavere che sta per esservi calato per opera di due robusti becchini, uno dei quali punta un piede all'orlo del sepolcro con uno sforzo visibile e assai bello. Un terzo becchino aiuta l'opera prendendo con ambe le mani il lenzuolo ma volgendosi agli astanti come per non vedere, con un atto di dolore. A sinistra il Pontefice, attorniato da tre personaggi addolorati ma tranquilli, benedice; più avanti, come non prendesse parte alla scena, un vecchio barbato, certo un santo benchè non abbia l'aureola, prega. A destra, tre donne in un gruppo stanno in atteggiamenti di vivo dolore. I volti sono sciupati assai; pure è lecito affermare che il Francia non era ancora giunto a possedere quel profondo pathos che farà poi ammirevoli alcuni de' suoi ultimi quadri. Anche qui la tecnica è ampia, ricca, schiva di troppi particolari. Come nel Matrimonio il colore dominante è il giallo, dall'arancione all'oro, così qui la tinta che predomina è il rosso, che spicca vivace nel manto della Santa e qua e là nelle vesti degli astanti, e con cui si armoniz-

zano con sfumature varie gli altri colori: dal verde vivo delle piante e dei primi colli al verde cupo di alcune vesti e al chiaro del prato, e dall'arancio e dall'azzurro fino al grigio del sepolcro di marmo ornato. Da ultimo notate che la seconda donna, a destra, ha nell'atto, nel gesto, nel moto del corpo, nel velo che le svolazza dietro le spalle, qualche cosa di toscano e di fiorentino. Essa è, comunque, una figura ricca di grazia, che cercheremmo invano nel Costa. Quanto agli affreschi dei discepoli, il loro valore è vario ma ad ogni modo mediocre.

VII.

Il periodo raffaellesco (1506-1517).

LI affreschi di Santa Cecilia sono nell'opera del nostro pittore come un intermezzo. Dopo di essi, egli tornerà al quadretto e all'ancona, alle madonne e ai ritratti. Per messer Paolo Zambeccari e per Girolamo Bolognini egli lavorò anche a fresco, secondo una notizia del Vasari; ma quelle sue opere

sono andate perdute.

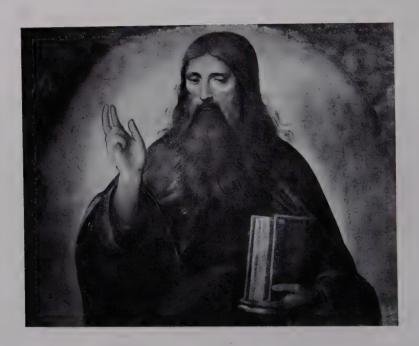
Ho intitolato raffaellesco il periodo che va dalle storie di Santa Cecilia alla morte del Francia; ma non vorrei che questa parola tradisse il mio pensiero. Raffaellesco, non perchè egli si sia dato ad imitar Raffaello, ma perchè a poco a poco noi vedremo apparire nelle sue opere quel tipo di bellezza più ricca ed energica che appunto si suol dire raffaellesca. Noi vedremo anzi in esse maggior ricchezza di moti e di atteggiamenti, ed un sentimento drammatico per ritrovare il quale noi dovremmo risalire fino alle prime Crocifissioni ove il dolore è quasi una smorfia e il gesto è impacciato; mentre ora l'arte del pittore è compiuta, ed assurge qualche volta a grandezza tragica. E' veramente raro il caso di un uomo che a sessant'anni continua a progredire incessantemente, quando per gli altri in generale comincia od è inoltrata la decadenza. Le ultime sue opere, fatte a sessantacinque anni, sono delle più fresche e vive e drammatiche ch'egli abbia composte mai.

Adunque, anche meno che del Perugino, egli subisce l'influsso di Raffaello. Dove e come egli abbia veduto pitture di quest'ultimo, non possiamo affermare prima del 1510, nel quale anno giunse a Bologna per il conte Vincenzo Hercolani la *Visione di Ezechiello* che oggi è a Palazzo Pitti. Ma se, come io credo, la lettera che il 5 settembre 1508 Raffaello scrisse da Roma al Francia è autentica, noi possiamo anche affermare che già nel 1508 il nostro pittore conosceva un *Presepio* dell'urbinate e lo aveva lodato e ammirato assai. Quanto alla *Santa Cecilia*, essa giunse a Bologna troppo tardi, ma sempre in tempo, secondo la favoletta del Vasari, ad uccidere il povero Francesco.

« Il Francia e Raffaello si salutarono per lettere » disse il Vasari. E il Malvasia nel secolo decimosettimo stampò la lettera sopra detta, ch'egli aveva trovata fra le carte di Antonio Lambertini. Ma oggi l'originale è scomparso, e non è mancato chi ne ha posto in dubbio l'autenticità per ragioni di stile nelle quali io non posso convenire. Io sono piuttosto dell'opinione del Milanesi, cioè che lo storico secentista ricopiando la lettera la rimodernasse, e qua e là, aggiungo io, la infiorettasse. Ma lo stile è ben cinquecentista, e chi ha consuetudine coi classici ne può giudicare agevolmente. Apocrifo all'incontro io ritengo il brutto sonetto che il Malvasia fece scrivere dal Francia e indirizzare a Raffaello; esso è senza dubbio di un qualche poeta bolognese che mise in bocca al Raibolini le lodi del Sanzio.

Ecco la lettera di Raffaello:

« Messer Francesco mio caro. Ricevo in questo punto il vostro ritratto recatomi « da Bazotto, ben condizionato e senza offesa alcuna: del che sommamente vi rin- gratio. Egli è bellissimo, e tanto vivo, che m'inganno tallora, credendomi di essere « con esso voi, e sentire le vostre parole. Pregovi a compatirmi, e perdonarmi la di- latione e lunghezza del mio, che per le gravi et incessanti occupationi, non ho potuto « sinora fare di mia mano, conforme il nostro accordo, che ve l'avrei mandato fatto « da qualche mio giovine, e da me ritocco; che non si conviene, anzi converriasi, per « conoscere non potere aguagliare il vostro. Compatitemi per gratia, perchè voi bene « ancora avrete provato altre volte, che cosa voglia dire essere privo della sua libertà,



TIMOTEO VITI: UN DOTTORE DELLA CHIESA — MILANÒ, PINACOTECA AMBROSIANA. (Fot. Montabone).

« et invece obbligato a patroni che poi ec. Vi mando intanto per lo stesso, che parte « di ritorno fra sei giorni, un altro disegno, et è quello di quel Preseppe, se bene « diverso assai, come vedrete, dall'operato, e che voi vi siete compiaciuto di lodar tanto, « sicome fate incessantemente dell'altre mie cose; che mi sento arrossire, sicome faccio « ancora di questa bagatella, che vi goderete perciò più in segno di obbedientia e di « amore, che per altro rispetto. Se in contraccambio riceverò quello della vostra istoria « della Giuditta, io lo riporò fra le cose più care e pretiose.

« Monsignore il Datario aspetta con grand'ansietà la sua Madonella, e la sua grande « il cardinale Riario; come tutto sentirete più precisamente da Bazotto. Io pure le « mirerò con quel gusto e soddisfatione, che vedo e lodo tutte l'altre, non vedendone « da nissun altro più belle e più divote e ben fatte. Fatevi intanto animo, valetevi « della vostra solita prudenza, et assicuratevi che sento le vostre afflittioni come mie

« proprie. Seguite d'amarmi, come io vi amo di tutto cuore.

« Roma, il dì 5 settembre 1508 »

Fu Raffaello mai a Bologna, come qualche suo biografo suppone? Questa lettera ce ne darebbe la certezza, e ci spiegherebbe come anche prima del 1508 o del 1510 si possa trovare nelle opere del Francia un'aria raffaellesca. E' bene poi d'altra parte notare che lo stesso Raffaello dovette qualche cosa anche al Francia nel dipingere le sue Madonne. Per non recare altri esempi, è certo che la Madonna col Bambino e



SCUOLA DEL FRANCIA: LA SACRA FAMIGLIA CON S. ANTONIO.
LONDRA, COLLEZIONE NORTHBROOK.

(Fot. Hanfstängl).

Santi del Museo di Berlino pare a prima vista opera più tosto del bolognese che dell'urbinate. Sopra tutto la figura del santo a destra (forse San Francesco?) è caratteri-

stica di più di una Madonna del Francia.

Giovanni Bentivoglio era stato cacciato da Giulio II e doveva morire in esilio. Il Francia, che lo aveva servito per molti anni, aveva perduto il suo miglior protettore, per quanto anche il pontefice si valesse dell'opera sua e da ogni parte gli venissero richieste di oreficerie e di pitture. Il suo amico Costa, dopo la cacciata dei Bentivoglio, aveva lasciata Bologna per cercare fortuna in altri lidi. Egli era rimasto solo e un po' triste, forse sospettato dai partigiani del nuovo governo. « Valetevi della vostra solita

prudenza »!, consigliava Raffaello confortandolo. Egli era già vecchio e bianco; aveva intorno a se i figli e le numerose schiere dei discepoli; ma il suo Costa, il fido colla-

boratore di tanti anni, non c'era più.

Il suo amico, colui al quale egli ora, per così dire, si appoggia, è Raffaello. Già questi fin dalla prima giovinezza aveva avuto insegnanti che originavano dal Francia, e ne aveva avute care le forme, in grazia di un pittore che proveniva dalla scuola di quello. Voglio parlare di Timoteo Viti, che deve ritenersi dopo Giovanni Santi il primo maestro di Raffaello e che dal 1490 al 1495 fu a Bologna discepolo del Francia. Timoteo Viti può essere considerato come l'anello di congiunzione fra il Raibolini e Raffaello, Gustavo Frizzoni ha dimostrato recentemente che il Dottore della Chiesa dell' Ambrosiana di Milano deve attribuirsi più tosto al Viti che al Francia. Io convengo pienamente nella sua opinione. Questa pittura è veramente intermedia tra il fare del Francia e quello dell'urbinate.

A quest'ultimo periodo della vita del Francia appartengono alcune opere recanti anche la data della loro fattura. Il Battesimo di Cristo del Museo di Dresda è del 1500; del 1512 è la Sacra Famiglia di Lord Northbrook; del 1514, il Dio Padre che era a Bologna in casa Hercolani; e del 1515 sono la Madonna e Santi della Galleria di Parma e la Deposizione della Galleria di Torino. Ma il Dio Padre ha preso recentemente il volo per ignoti lidi, nè mi è stato possibile averne nè pure una fotografia; e la Sacra Famiglia di Lord Northbrook è certamente falsificata nella firma e nella data e deve ritenersi opera di un discepolo che forse copiò un quadro del Francia anteriore di qualche anno e appartenente a quel gruppo di operette che riunimmo intorno alla predella Gozzadini, poco prima del 1409. Tre sono adunque le opere sicure; e fra queste ne vanno collocate alcune altre la cui autenticità è indubbia. Del 1510 sappiamo che è il ritratto del giovanetto Federigo Gonzaga; ma di questo, e degli altri ritratti,

parleremo fra non molto in apposito capitolo.

Certo non molto posteriore al 1506 deve essere la Vergine in gloria della Cattedrale di Ferrara, Franciscus Francia aurifex facebat, dice il cartellino a pie' del quadro. Ora, se noi lo confrontiamo con l'ancona lucchese di San Frediano, noi vedremo ricomparire in alto, sotto la mandorla celeste, quel solito angioletto a braccia aperte che vedemmo anche nella pala di Berlino. Così pure ricompaiono i cartelli, che son due: uno tenuto dall'angioletto e l'altro da San Giovanni Battista. Sono in compenso scomparsi gli angioli, nonchè i perugineschi cherubini; la Vergine è coronata dal Figlio anzichè dal Padre, e, con molto migliore armonia della composizione, è chiusa anch'essa nella mandorla fra le nubi, invece di restarne fuori. Ma la novità di questo quadro è nella parte inferiore, dove ben undici figure in varie pose assistono alla scena gaudiosa. Il Francia non aveva ancora dipinto una scena così animata e appassionata e direi quasi violenta. Vi è qui un moto e una passione che in lui ci farebbero stupire, se noi non ricordassimo la grande pala del Costa sopra l'altar maggiore di S. Giovanni in Monte; della quale il Francia subì l'influsso, per ciò che riguarda i moti delle figure. I tipi sono i soliti, eccezion fatta per San Giorgio che qui diviene un giovane magro con la barbetta rada nascente; ma il loro atteggiamento è nuovissimo. I volti delle sante non sono se non belli, direbbe il Vasari; ma se Santa Caterina è piena in volto di gioia tranquilla, la sua compagna all'incontro esprime una gioia, fra stupita e impetuosa, che è frenata a stento. E San Pietro apre le braccia e stende le palme con un atto vivissimo, mentre San Giovanni addita la scena ai vicini. Solo Gesù con la sua croce pare non prender parte alla scena, ed ha il volto atteggiato a profondo dolore. Mirabile è il nudo in iscorcio dell'infante gittato a terra con il capo rotto da un taglio. Non vi è in questo piccolo nudo grazioso nulla di simbolico o di misterioso e di difficile, come pensa il Williamson; esso è evidentemente uno dei Santi Innocenti: e il suo martirio porta in quest'opera impetuosa una grazia timida e dolente. Quanto al colorito, è ormai inutile continuare ad enumerare e confrontare toni e tinte. Già da un pezzo abbiamo veduto il Francia divenire un mirabile armonista del colore. Nelle opere che dobbiamo ancora studiare, il suo colorito rimane sempre nitido e brillante, divenendo tuttavia più



F. FRANCIA: LA VERGINE IN GLORIA — FERRARA, CATTEDRALE.

(Fot. Alinari).

limpido e leggero. La sua tavolozza è ancora così ricca da parere alle volte, come già un tempo, quasi lussuriosa; ma è una ricchezza diversa, meno materiale e più profonda.

Il Battesimo di Cristo della Galleria di Dresda porta la firma e la data: francia avrifex bon. f. mdviiii. Confrontate questo quadro con quello di Hampton Court, e noterete subito la diversità fra quell'opera arcaica, e questa che appartiene — dirò così — alla seconda maturità dell'artista. Ogni rigidezza è quasi scomparsa; il nudo di Cristo è men vigoroso ma più dolce, e ricorda la soave femminilità del San Seba-



F. FRANCIA: IL BATTESIMO DI CRISTO - DRESDA, PINACOTECA.

(Fot. Bruckmann).

stiano caro al Francia. Vedremo anzi, e fra breve, che di un altro San Sebastiano questo Gesù è il fratello gemello. Voi forse noterete, ed io sono con voi, che il Cristo di Dresda ha meno del divino; in compenso, la sua bellezza è maggiore. Tiene la testa reclina lasciando cadere sugli omeri i lunghi capelli, e congiunge le mani con un atto dolcissimo; ma il suo volto e il suo atto sono più quelli di un neofita fervente e innell'aureola che lo cinge, quanto nel fatto che egli sta su l'acqua luminosa (par quasi che la luce emani da lui) senza che i suoi piedi vi entrino nè pure. E per questo egli è veramente Colui che moltiplicò i pani, e resuscitò Lazzaro, e camminò a piedi

asciutti su le acque. Il Precursore è avvolto in buona parte del corpo da un manto le cui pieghe estreme hanno una rigidità che contrasta con il resto della veste e si accorda con gli svolazzi della fascia di Cristo e con quelli dell'angiolo che prega. Egli è inginocchiato: non sappiamo se per reverenza, o perchè ha dovuto chinarsi ad attinger l'acqua nella ciotola tonda; ma il suo volto significa un intenso amore e sorride quasi



F. FRANCIA: S. SEBASTIANO.
PROPR. DI S. E. IL DUCA DI FERNAN NUÑEZ, MADRID.

rapito. Ecco senza dubbio una delle figure più vive e più espressive del Francia. Vi è in lui, ma con un'aria più giovanile, quel medesimo rapimento che ammirammo nel San Bernardino della prima *Annunciazione*. Dall'altra parte del ruscello, i due angioli adolescenti sono veramente graziosi, ma niente di più. Il paese è ampio e sommario; un ciuffo di alti e sottili tronchi si leva di tro al Battista; e dietro di essi, tra le nuvole solite, si accende la luce del sole. Le montagne nude e solenni conchiudono la scena in fondo.

Notate che di qui sono scomparsi i particolari più o meno utili che nell'altro Battesimo mostravano ancora il gusto del Quattrocento. Non più i monaci, nè i già battezzati che si rivestono: ma Cristo, Giovanni, due angeli, e un vasto e severo paese intorno. Questo gusto della sintesi era naturale nel nostro pittore, che in fondo era



F. FRANCIA: PAESE CON ANGIOLI. BOLOGNA, CHIESA DEI SS. VITALE E AGRICOLA, CAPPELLA DI S. MARIA DEGLI ANGELI.

(Fot. Poppi).

sempre stato un contemplativo e si era volto naturalmente all'idealismo. Ma ora più che mai egli poteva indulgere al suo gusto: ora che le idee platoniche trionfavano e

gli uomini amavano cercare la bellezza più nel generale che nel particolare.

Questo è uno dei quadri più originali del Francia. Un gemello del Cristo qui figurato noi possiamo ora vedere nel San Sebastiano che è a Madrid nella galleria del Duca di Fernan Nuñez. Io lo giudico di poco anteriore al Battesimo di Dresda. Sul

tronco a cui è avvinto il Santo, e proprio sopra la testa di lui, vi è una iscrizione mezzo cancellata, in cui mi pare di poter leggere francia avrifex. 1508. La cosa è incertissima; ma il confronto fra i due quadri sarà più eloquente di qualsiasi data.

San Sebastiano qui è appena un poco più pingue: e se il suo atto è diverso, la fattura del nudo è nondimeno la stessa. Ma ciò che in esso è mirabile si è l'aria del



F. FRANCIA: IL SALVATORE DEPOSTO NEL SEPOLCRO — TORINO, R. PINACOTECA. (Fot, Anderson).

volto bellissimo, e ricco di grazia giovanile e dolente. Il suo dolore, come già notammo di un altro suo fratello, non ha nulla di corporeo; e il suo corpo cede con un molle abbandono. La sua bocca si apre quasi a una dolorosa beatitudine. Il corpo caduco è trafitto: ma sopra alla doglia terrestre si leva l'anima immortale.

Posteriore di uno o due anni al *Battesimo* mi pare all'incontro il paese con quattro angioli che il Francia dipinse in San Vitale di Bologna attorno ad una vecchia Madonna. Degli angioli, due volano in alto reggendo una corona; gli altri due, più adulti, sono giù in terra seduti, e suonano l'uno il liuto e l'altro l'*orpharion*, e accompagnano così

il loro canto. La loro bellezza è insolita; giacchè noi eravamo avvezzi a vedere angioletti infanti e adolescenti. Questi sono nel pieno fulgore della prima giovinezza; e la loro beltà è del genere di quella del Cristo e del San Sebastiano ora studiati. Nel paese

collinoso scorre un corso d'acqua ove navigano due barchette.

Lasciando da parte per ora il ritratto del Gonzaga, di cui parleremo più avanti con gli altri ritratti, noi dobbiamo scendere fino al 1515 per trovare due opere del nostro pittore la cui data sia sicura. La prima di esse, la *Deposizione* di Torino, figura una scena che il Francia negli ultimi anni amò: ed è firmata f. Francia avrifex bononiensis f. MDXV. Nell'altro egli torna alla sacra conversazione, e colloca la Vergine in trono, e intorno ad essa quattro santi. Questo quadro della Galleria di Parma porta la stessa dicitura di quello di Torino; nè si può dire se sia stato compiuto prima o dopo. Comunque, trattandosi di due quadri sincroni, la cosa non ha importanza. La leggenda vuole che questa sia l'ultima Madonna che il Francia dipinse; e può anche

darsi che la leggenda abbia ragione.

Cominciamo adunque dalla *Deposizione* di Torino. Il morto corpo del Salvatore è deposto su la dura pietra dalla Maddalena e dal discepolo prediletto; ambedue sono in ginocchio, e mentre quella lo regge per le gambe, questo sorregge il cadavere sotto le ascelle: e la Madre si china su lui in atto doloroso, e aiuta il discepolo, perchè quel fragile e delicato corpo non abbia a soffrire cadendo... Dietro la Maddalena, San Giuseppe arriva di corsa, con le braccia aperte e le palme distese; mentre Sant'Antonio assiste alla scena dietro il gruppo principale, e tende una mano con un gesto di compianto. Alle sue spalle, una rupe di sasso con un ramo oscuro, e dietro ad essa due palme. Il sole tramonta sul deserto, e una luce azzurra bagna quasi, come già vide anche il Jacobsen, tutto il dipinto. In fondo, le torri di Gerusalemme; e, di fianco a queste, la solita montagna a picco a cui il Raibolini restò fedele sino alla morte, come ad una immutabile amante nascosta nel sasso.

Ciò che in questa pittura è più notevole, si è la varietà degli atti e dei moti, congiunta con la bellezza plastica delle figure. Il critico sopra nominato notava già nel 1807 che « in parecchi fra i tipi vi sono accenni di Raffaello ». Benissimo detto; ma non solo nei tipi: anche nella composizione. Raffaellesca è fuor d'ogni dubbio la Maddalena, la quale ha qui un tipo di beltà che finora non avevamo incontrato nel nostro artista. La sua bellezza invero è più corporea che spirituale; e in ciò il pittore aveva ben sentito l'aura dei nuovi tempi. Non solo; ma anche la tecnica è mutata. Nessuno potrebbe certo dire di questo quadro quello che non del tutto a torto si dice in generale dell'opera del Francia: cioè che in esso appare l'orafo, con il suo disegno incisivo e i colori compartiti a masse uguali come lo smalto. Le sue pieghe non hanno nulla di rigido e di duro, il colore è disteso più alla brava, e insomma lo stile è più sintetico che amante, come un tempo, dei particolari. Quanto al carattere, non mi pare che la figura di Cristo ne sia scarsa, come vuole il Jacobsen. Essa, anzi, mi pare più ricca delle altre, in cui il gesto forza quasi l'espressione. E' un nudo delizioso: esile ma non magro, lungo ma non iscarno. La sua testa è fine e graziosa, e pur nella morte par che lievissimamente sorrida. Certo, esso non ha la maestà di un Dio. E' un mirabile giovinetto morto, su cui la madre piange. E', insomma, il Figlio: la delizia dell'inconsolabile, che lo rivedrà solamente nei cieli.

La sacra conversazione di Parma è un'opera più semplice, ma di gran lunga più originale. Noi troviamo qui di nuovo il Francia della Madonna Felicini e della pala dei Bentivoglio; e per quanto non sia il caso di cercare a lungo se quest'ultima opera sia più bella delle altre, noi possiamo nondimeno dire che in essa è nell'insieme una spiritualità anche maggiore. Non vi è da notare neppur qui nessuna asperità e nessuna disuguaglianza. Vi è nei tipi tutti una nobiltà che riempie di dolcezza e insieme di venerazione. Senza dubbio noi torniamo indietro di quindici anni e più; ma sarebbe ingiusto lagnarcene. In questo genere di quadri ove regna sovrana la vita dello spirito, il Francia mostra la sua eccellenza. I suoi personaggi sono come immersi in un dolce sogno, e invitano a sognare. Aggiungete che quindici anni di esperienza hanno dato



F. FRANCIA: MADONNA E SANTI — PARMA, PINACOTECA. (Fot. Alinari).



F. FRANCIA: IL PRESEPIO - FORLÌ, PINACOTECA COMUNALE.

(Fot. Alinari).

al colorito una leggerezza che non toglie ricchezza: che non è più bella della opulenza

di un tempo, ma che insomma è diversa.

Trionfa di nuovo la struttura piramidale, con la Vergine seduta sul trono, e la più rigorosa simmetria con le due Sante — Giustina e Scolastica — che stanno una inginocchiata l'altra poggiata sul secondo gradino, e con i due Santi — Placido e Benedetto — che stanno in piedi ai lati del primo gradino. L'amore della simmetria giunge a tale, che la medesima è in essi la posa del capo e l'inclinazione del pastorale; così come le due Sante contemplano la Vergine e il Divino Figlio con lo stesso atto. Ai piedi del trono, siede un piccolo e paffuto San Giovannino, additando l'agnello di Dio. Tutta la scena si svolge sotto una bella architettura semicircolare, per le cui quattro arcate si vede uno dei più graziosi paesi del Francia, verde e azzurro fino al cielo lontano e luminoso, simile ai molti che vedemmo già. Notate anche qui le solite nuvole in alto, e, nella campagna, le solite rupi. Quanto alla Vergine, essa ricorda nell'accon-

ciatura e nel tipo quelle anteriori al 1500. Il solito velo le copre i capelli e le scende sotto il manto su le spalle. La sua delicata spiritualità ben si accorda con l'atto estatico della martire Giustina e con l'adorazione quasi sorridente della santa abbadessa (ricordate anche qui il San Bernardino dell'*Annunciazione!*), nonchè con l'aria nobile e meditativa dei due santi. Da ultimo, notate il ritorno del gusto dei particolari decorativi e di oreficeria: il bassorilievo con un galoppo di cavalli a piè della Vergine, la fine decorazione della architettura nei capitelli e nella trabeazione, la cappa di San Benedetto, le ricche gemme di Santa Giustina e di San Placido. Qui, se non forse nella Santa Giustina, io non so vedere alcun influsso raffaellesco. Il Francia è qui purissimo e originale. Forse non errò la leggenda, pensando ch'egli cantasse così il suo canto del cigno.

Se noi ora poniamo accanto alla *Deposizione* di Torino il grande *Presepio* che il Francia dipinse per Polo Zambeccari e che ora si trova nella Pinacoteca di Forlì, noi vedremo come quest'ultimo quadro non possa ritenersi di molto anteriore a quella. Vi



F. FRANCIA: LA PRESENTAZIONE AL TEMPIO - CESENA, PINACOTECA COMUNALE.

(Fot. Alinari).

è sì una fattura un poco più timida, benchè anche qui il colore sia steso in modo da ricordare quasi la tecnica più larga e più spiccia dell'affresco. Ma il soggetto più grazioso dà la ragione di questa gentilezza un poco timida. Il Bambino giace in un drappo purpureo su l'erba verde, e poggia il capo a un bianco cuscino; ed è quasi del tutto simile a quello della *Adorazione* dei Bentivoglio. La Vergine prega in ginocchio; e la sua bellezza florida ricorda chiaramente le donne care a Raffaello. E' da notare poi come i suoi capelli non siano celati da alcuna benda, come già nella maggior parte delle sorelle del periodo peruginesco. Ella non ha qui nulla di monacale e di canonico; è una bella e giovine madre che prega accanto al figliolo; ed è anche una delle più belle figure femminili del Francia. Il San Giuseppe che le sta accanto è figurato in un tranquillo atto di contemplazione, ma, benchè la posa sia affatto diversa, un confronto fra lui e il San Giuseppe di Torino vi mostrerà come all'incontro il volto sia il medesimo. Lo stesso dicasi del Sant'Antonio di Torino e del monaco che qui prega dietro il pastore, che è un bel tipo di giovane energico e ricco di espressione. Davanti a lui, e alla sinistra di Gesù, pregano due angioletti: e se quello più a destra appare lezioso, l'altro in compenso è una deliziosa figurina piena di grazia attonita e sorridente. Bello, ampio, vario il paese; nel quale io vi prego di notare le due rupi che si guardano in fondo.

Il tipo della Vergine del *Prescpio* compare tal quale nella *Presentazione al Tempio* della Pinacoteca di Cesena. Anche qui i bei capelli divisi su la fronte non sono rattenuti da altro che da un nastro; ed ogni benda monacale è assente. Notate la grazia



SCUOLA DEL FRANCIA: LA PRESENTAZIONE AL TEMPIO - ROMA, GALL. CAPITOLINA.



F. FRANCIA: GESÙ DEPOSTO DALLA CROCE - PARMA, PINACOTECA.

(Fot. Alinari).

veramente mirabile dell'atto con cui ella porge a Simeone il Santo Bambino. Ella lo regge senza fatica, come se per miracolo non le pesasse ed egli stesse così divinamente sospeso nell'aria. E anche il San Giuseppe, benchè sia naturalmente diversa la posa, è fratello carnale di quello del *Presepio*. Così il nobile vecchio Simeone ricorda molto da vicino, benchè un poco più vecchio e curvo, il San Benedetto della pala di Parma. La sua cappa è riccamente decorata, ed ha anch'essa nell'orlo i piccoli santi dipinti come miniature. Dietro a lui, l'uomo della legge, che è evidentemente un ritratto, mostra un volto straordinariamente ricco di carattere. La scena accade in un tempietto sobriamente decorato. Sul paliotto dell'altare, in fondo, un bassorilievo figura il sacrificio di Abramo; e ai piedi è la firma: francia avrifera bon. f. Questo quadro che ben pochi conoscono, e che io porrei in mezzo fra il *Presepio* di Forlì e i due quadri del 1515, è veramente per la decorosa semplicità della composizione, per la nobiltà dei personaggi, per la bellezza degli atti, per la sobria ricchezza delle pieghe, per il bel colorito, una delle migliori opere del Francia.

Passando di recente per Roma, io volli studiare con molta cura un'altra Presenta-

zione che dagli ordinatori della Galleria Capitolina è attribuita a Fra Bartolomeo, e dal Venturi al Francia. Il Williamson combatte vivacemente quest'ultima attribuzione; e benchè non tutti i suoi argomenti abbiano molto valore, io non posso non dargli in buona parte ragione. Il quadro, come affermò giustamente il Venturi, è « guasto da antichi ridipinti »; ma comunque, esso è tale da persuaderci abbastanza che il suo autore non potè essere il Francia. Fra i tredici personaggi che lo compongono, la sola Sant'Anna somiglia veramente a quella di Cesena (e anche a quella della pala Buonvisi a Londra); e quanto alla Vergine, essa è simile all'altra solo nell'atto delle mani; ma la sua acconciatura è nel Francia affatto insolita. Nè ha valore la somiglianza della cappa di Simeone. Noi sappiamo che tali cappe erano allora comunissime, e che i pittori spesso riproducevano nei quadri questi bei paramenti della chiesa a cui l'opera era destinata. Il volto e l'acconciatura di Simeone sono ben diversi; e quanto al San Sebastiano, il Francia non ne dipinse mai uno così diverso dal suo solito fare. Pur concedendo molto alle ridipinture che hanno guastato l'aria di molti personaggi, noi non possiamo affermare che il Francia sia l'autore della Presentazione capitolina. Non credo però di doverla attribuire a Fra Bartolomeo. Qualche cosa di raiboliniano in essa appare; ed io la stimo opera di un discepolo del Francia; non di Giacomo Francia, che seguì troppo fedelmente la maniera paterna, ma bensì di uno scolaro che accoppiò a quello del maestro altri influssi che il cattivo stato del dipinto non ci permette di sceverare con sicurezza.

Oltre quella di Torino, il Francia dipinse due altre *Deposizioni* negli ultimi anni della sua vita, una è nella Pinacoteca di Parma, e l'altra, che in origine costituì la

lunetta della pala de' Buonvisi, è nella National Gallery di Londra.

Io non credo che la *Deposizione* di Parma possa essere posteriore al 1510. La scena è semplice e solenne; e una metà del quadro è occupata dal cielo nuvoloso sul quale si profila nettamente la grande croce che occupa in altezza quasi tutto il dipinto. Essa è veramente il personaggio più importante; e il suo legno ignudo ed immobile è più eloquente di qualsiasi gesto animato. Ai suoi piedi la Madre seduta su un sasso tiene su le ginocchia il cadavere del Figlio, mentre la Maddalena in ginocchio gli regge i piedi, e San Giovanni dall'altra parte lo sostiene sotto le ascelle e ne accoglie il capo abbandonato contro il suo. In piedi, a sinistra, il ricco Simeone che provvederà alla sepoltura; mentre dal lato opposto arriva correndo una santa Donna, e spalanca le braccia tra il ricco ondeggiar delle ampie vesti. Grande e verde e arioso il paese, in

cui è agevole riconoscere la valle del Reno, con le solite rupi in fondo.

Ora, se noi confrontiamo questo quadro con quello di Torino, noi vedremo che essi in parte si corrispondono e in parte no. Si corrispondono nell'atto del discepolo e della Maddalena, e, più ancora, della santa Donna che arriva con lo stesso gesto, la stessa foga, lo stesso ondeggiar di vesti del San Giuseppe di Torino. Ma il dipinto di Parma nel suo insieme mostra di essere più arcaico; e i tipi delle sue donne ricordano ancora da vicino quelli degli affreschi di Santa Cecilia. Ricordate quella spettatrice del Seppellimento di S. Cecilia, in cui trovammo qualche cosa di fiorentino? Orbene, questa santa Donna non ne è altro che lo sviluppo più bello e più ricco. Mirabile figura invero, in quell'impeto della corsa che tutta la pervade! I suoi panni si gonfiano all'aria e paiono partecipare anch'essi di quell'impetuoso dolore. Noi possiamo bene perdonare in grazia sua al pittore la infelice posa e la scarsa espressione della Madre. Possiamo perdonarle anche in virtù della Maddalena, così graziosa nelle ricche pieghe del suo abito che pur fa indovinare le agili membra: e anche dell'atto dolente di San Giovanni, che accoglie contro il suo l'amato capo con così accorata mestizia... Gesù poi ci mostra un nudo (vorrei dire un nudino) anche più esile e giovane di quello di Torino. I suoi muscoli sono appena disegnati, e non un osso appare sotto le carni morbide e bianche. Anche qui egli non è altro che il Figlio: il giovinetto esile su cui la Madre piange.

La stessa cosa accade nella *Deposizione* o *Pictà* della National Gallery; senonchè qui la scena diviene di gran lunga più semplice e più suggestiva. Il sentimento che



F. FRANCIA: SACRA CONVERSAZIONE - LONDRA, NATIONAL GALLERY. (Fot. Mansell e Co.).

l'anima è più profondo: e la mancanza di ogni particolare di cielo e di paese aduna più potentemente l'attenzione su la scena dolorosa. Io vi prego di considerar bene la grande bellezza di quest'opera per la quale il Francia merita di essere collocato molto più in alto di quello che la critica lo abbia posto finora. Egli è giunto qui a quella bellezza superiore, a quel dolore circondato dalla calma, a quella semplicità di mezzi che sono proprii dei grandissimi artisti. Chi non conosce quest' opera mirabile non conosce il Francia. Egli ha combinato qui il tema della *Pietà* — Cristo e due angioli, — già svolto nella lunetta dell'ancona di San Martino e in un quadretto della Pinacoteca di Bologna, con quello della Madre dolorosa. Il morto Salvatore giace, come nel dipinto

di Parma, su le ginocchia della Madre seduta, che con la sinistra lo regge al fianco. Dei due angioli, uno gli sorregge lievemente il capo con ambo le mani: l'altro pare che contempli i piedigpiagati, e prega. Null'altro che questi tre personaggi attorno al cadavere. Nel volto della Madre, il nostro pittore ha saputo trovare quell'espressione di nobile e angoscioso dolore che non potè trovare nel quadro di Parma e che gli sfuggirà di nuovo in quello di Torino. Essa è una figura perfetta; così come perfetta è la bellezza dei due angioli, due creature celesti da cui il dolore terrestre è assente e lascia il posto a un lieve velo di mestizia. Le loro ali sono aperte e ferme; e ben presto essi si solleveranno a volo, lungi, nelle pure regioni dell'etere. Quanto a Gesù, notate l'impressione profonda che viene da questo cadavere lungo e sottile che occupa più di due terzi del dipinto. Quello di Parma è bene il suo gemello; ma qui il volto è più maturo, e la morte ha quasi l'apparenza di un non so che divino. Egli è sì il Figlio; ma sotto la sua quiete mortale noi sentiamo spirare il soffio di un Dio.



F. FRANCIA: LA DEPOSIZIONE - LONDRA, NATIONAL GALLERY.

(Fot. Mansell e Co.).

Questa *Pietà*, che dinota un'arte giunta alla sua perfezione, è certamente anteriore, ma di non molto, alla *Deposizione* di Torino, come può provare lo studio accurato dei tre nudi e di altri particolari. Questo Cristo morto appare evidentemente l'intermedio fra gli altri due; notate poi, benchè il particolare non abbia grande importanza, la fascia che qui cade giù come in quello di Torino. Il capo di Cristo, che nel quadro di Parma è affatto abbandonato indietro, qui è più sollevato, e nel dipinto di Torino sarà alzato

anche di più, insieme con tutto il torace.

Che la *Pietà* di cui ci siamo ora occupati sia di non molto anteriore al 1515 è provato anche dalla pala d'altare a cui fu destinata. Detta pala si trova oggi anch'essa nella National Gallery; ma un tempo ambedue le pitture adornarono quella Cappella di S. Anna che in San Frediano di Lucca fece fondare nel 1510 Benedetto Buonvisi; il quale prima del 1516 morì. Noi possiamo quindi supporre anche per questo che l'opera a lui prestata dal Francia debba attribuirsi a circa il 1514. Sotto un'architettura con due archi, della quale quella della pala di Parma sembra essere un più ricco sviluppo, si alza il trono; nel quale non istà la Vergine sola col Bambino, ma anche Sant'Anna, che è collocata più vicino a lei e mostra per gioco un frutto al piccolo

Gesù, che quasi lascia la Madre per l'ava. E una scenetta di genere introdotta con molto decoro nella severità di una Sacra Conversazione. Ambedue le sante donne portano la veste e le bende monacali; ma quelle di Sant'Anna sono più severe e le occultano anche il collo, che all'incontro la Vergine mostra rosco e grasso. Ella ha un'aria un po' pensierosa e dolente, ed è men bella di quella di Parma. I santi che assistono sono quattro; e sono tutti in piedi, con minor varietà. In piedi è anche il Sair Giovannino, che regge il cartello, ecce agnus dei!, e segna a dito allo spettatore il divino fanciullo. A destra dello spettatore sono i Santi Lorenzo e Romualdo (o Benedetto, come vuole il Williamson); e a sinistra i Santi Paolo e Sebastiano. Il nudo di quest'ultimo è bellissimo, benchè abbia perduta l'ambiguità androgina dei suoi antecessori. Qui il martire è solido e ben costrutto: notate anzi l'ampiezza de' suoi piedi. Il suo bel volto è scarso di pensiero; come all'incontro ne è ricco quello di San Paolo. Una soavepietà appare nel volto di San Lorenzo, di cui è notevole anche la ricca dalmatica, che ricorda la pala de' Manzuoli. San Romualdo è in atto di preghiera, e il suo volto è mediocremente dotato di espressione. Notate da ultimo che di là dei due archi ornati non si vedono altro che le nuvole del cielo: e che a pena un lembo di paese appare in basso, fra San Sebastiano e San Paolo; piccolo lembo, ma non tanto che non vi possa comparire in fondo la solita rupe.

Noi non possediamo nessuna opera del Francia, della quale possiamo dire che sia stata operata dopo il 1515. Nell'anno che gli restò ancora di vita, creò egli belle opere che sono andate perdute? Non credo. Se la pala parmense è un capolavoro, la *Deposizione* di Torino mostra un po' di stanchezza. Forse, dopo di quelle, l'artefice, veramente

infaticabile, si riposò.

VIII.

Le Madonne.

RANCESCO Francia è famoso soprattutto per le sue Madonne. Se tutte le Madonne, che nelle gallerie d'Italia e d'Europa gli sono attribuite, fossero veramente di sua mano, noi dovremmo moltiplicare il tempo della sua operosità e gli anni della sua vita. D'altra parte, i suoi due figli — Giulio e Giacomo — imitarono, anzi copiarono, così servilmente e amorosamente l'opera paterna, che non è facile sceverar l'opera loro da quella del padre; talchè, e soprattutto nelle Madonne, può anche capitar di attribuire alla giovinezza del Francia quella che è opera d'un figlio di lui. E se ai due figli aggiungerete anche parecchi discepoli altrettanto fedeli, voi vedrete come intricata e difficile sia la materia che ci prepariamo a trattare.

In un'opera complessiva su le opere di un pittore, noi non possiamo d'altra parte indugiarci a lungo su certe questioni che appassionano i critici e li fanno scendere nella lizza un contro l'altro armati. Noi quindi ci contenteremo di osservare brevemente quante più potremo di quelle Madonne, e darne un giudizio conforme a quanto siamo già andati esponendo su l'arte del Francia e illuminato degli ultimi risultamenti della critica. Le Vergini che col loro Figlio troneggiano nelle grandi ancone, e che nelle Annunciazioni ricevono il messaggero celeste, o che in alto ricevono la corona eterna da Dio, sono le maggiori sorelle di queste, più piccole e più umili, le quali, anziche al trionfo nelle chiese e negli altari, erano destinate al silenzio e alla quiete della cella di un chiostro o della camera di una gentildonna pia o dell'oratorio di un cardinale esperto alla politica e alla pietà. Quelle sono anzi, per dir così, la base di ogni ra-

gionamento intorno alle loro minori sorelle, alle vere e alle spurie, a quelle che ebbero con loro lo stesso padre e a quelle il cui stato civile pare abbia bisogno di essere accomodato!

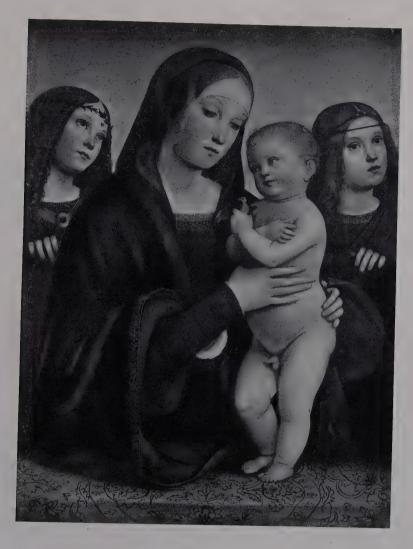
Della Madonna di Berlino e di quella di Pressburg parlammo già; nè più che un cenno possiarno dare di quella che la superstizione dei monaci ha deturpata in S. Definerico a Bologna, ma che mostra chiari i caratteri del periodo primo del Francia. La



F. FRANCIA: LA VERGINE COL BAMBINO E DUE SANTI - LONDRA, NATIONAL GALLERY.

prima è arcaica, la seconda è del 1495. Posteriori a questa data, e da porsi tuttavia non oltre il 1499, mi sembrano tre tavolette, delle quali la prima è nella National Gallery, la seconda nel Museo di Monaco, la terza nel Museo Civico di Verona. La prima rappresenta la Vergine che appoggia il Bambino su una specie di balaustrata a cui anch'essa sembra appoggiarsi; ma pure con le due mani lo regge, così delicatamente, che pare appena toccarlo. Il Bambino è dei più belli e graziosi del Francia; laddove la Madre ha una inclinazion degli occhi che la fa parere un poco strabica e le ingrossa le palpebre: tanto che si potrebbe dubitare se veramente questa tavola fosse veramente

del Francia o almeno incolparne un malcauto ritoccatore. Ma bellissimi sono i due santi che stanno ai fianchi di Maria: due volti ricchi di pensiero, e aventi quella inclinazione graziosa che è caratteristica di queste operette del Francia. Il giovane santo che è a destra del Fanciullo, è una di quelle mirabili figure giovanili che già tanto-



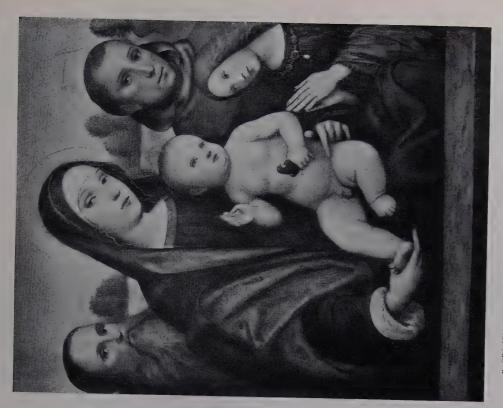
F. FRANCIA: MADONNA COL BAMBINO - MONACO, PINACOTECA. (Fot. Bruckmann).

lodammo. Con minore eroismo ma con più grazia, esso mi ricorda il San Procolo dell'ancona Felicini; e certo se ne ricordò quello scolaro che nella prima delle Annunciazioni dipinse il San Giovanni Evangelista. Anche nel quadretto di Monaco il Bimbo è in piedi, e posato su un ricco tappeto, mentre la Madre lo regge, ma con delicatezza minore. Egli non benedice, ma si stringe al seno le braccia conserte, e in una mano tiene prigioniero un uccelletto che vorrebbe fuggire. Ai lati stanno due angeli, dei più belli e freschi che il Francia dipingesse mai; e nel tipo, nell'acconciatura, negli orna-

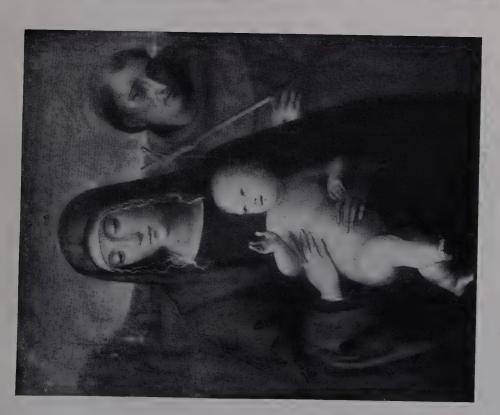


F. FRANCIA: MADONNA - LONDRA, COLLEZIONE MOND.

(Fot. Braun).



F. FRANCIA: LA VERGINE COL FIGLIO E SANTI — VERONA, MUSEO CIVICO. (Fot. Alinari),



F. FRANCIA: MADONNA — BOLOGNA, PINACOTECA. (Fot. Poppi).

8

menti e nella fattura, ricordano quelli della *Adorazione* bentivolesca e, un poco meno, quelli della pala in San Giacomo Maggiore. Per questo, e per il tipo della Madonna che, come pure nella tavola di Londra, è intermedio fra quello Felicini e quello di San Giacomo, io nen credo che la pittura di Monaco sia da ritenersi appartenente al periodo arcaico del nostro pittore, come giudicava una ventina d'anni fa il Venturi. Tanto meno



GIACOMO E GIULIO FRANCIA: MADONNA - PIETROBURGO, HERMITAGE. (Fot. Hanfstängl),

poi mi accordo con il Jacobsen che solamente i due angioli siano opera del Francia e che la Vergine sia d'uno scolaro; ma consento con l'Hermanin che anch'essa sia opera autentica del nostro pittore. Vi è in essa una dolcezza singolare e profonda. Ella ha la freschezza giovanile della Vergine del Gioiello e la grazia pensosa delle divine madri dipinte verso il 1499. Non saprei veder qui la mano di quel pur soavissimo Jacopo Boateri; ma bensì dello stesso maestro. La tavola di Verona è firmata in basso della tavola così: F. Francia. Aurifaber. bonon. Io dubito della autenticità di questa iscri-

zione, nella quale — per la prima ed ultima volta — il Francia avrebbe usati i caratteri gotici minuscoli, contro ogni sua consuetudine. Ma che possa negarsi l'autenticità della tavola, non mi pare. Il Bambino non è più ritto, ma seduto su le ginocchia della Madre, che con una mano gli regge un piede e con l'altra lo tiene alla cintura. Notate poi che il piccolo Gesù, combinando i gesti con gli altri due già veduti, con la destra



F. FRANCIA: MADONNA COL BAMBINO - ROMA, GALLERIA BORGHESE.

(Fot. Alinari).

benedice e con la sinistra regge un uccelletto. La Vergine è soave, ma meno di quella di Monaco, e il moto degli occhi — che tuttavia qui non è stato guastato da accidenti posteriori — è come nella tavola di Londra. A destra dello spettatore è San Francesco, a sinistra un San Girolamo il cui tipo ricorda assai da vicino quello della tavoletta di Londra; e, inginocchiato di fianco alla Madonna, prega un angelo del quale dovrei ripetere quello che ho detto dei suoi più graziosi fratelli di Monaco. Caratteristici del Francia nella prima e nella terza di queste tavolette (quella di Monaco è senza il paese)

sono nel paesaggio quegli alberelli folti, a ciuffi, ch'egli preferisce quasi soli nelle opere di questo periodo. Nè manca, nella tavola di Verona, la solita rupe. E taccio altri minuti particolari tecnici, per farvi più tosto notare quella così caratteristica posa del capo che abbiamo già veduta, e che nella pittura veronese è notevole soprattutto nel San Francesco. Noi troveremo ancora queste figure e questa posa di cui, come vedemmo, si ricordò anche Raffaello. Se ne ricordò anche il Costa: del quale potrete



JACOPO BOATERI: SANTA FAMIGLIA (IMITATA DA UNA DEL FRANCIA).
FIRENZE, GALLERIA PITTI.

(Fot. Alinari).

vedere con profitto il San Francesco di una *Sacra Conversazione* che fino al 1902 era nella raccolta Wosendonck a Berlino.

Accanto a queste tre Madonne si può collocare un quadretto del Museo di Colonia che è così descritto dal Thode: « ... Una bella e graziosa Madonna col Bambino di F. F. sul davanti di un paesaggio semplice, di colore bruniccio, con monti che salgono dolcemente da ambo le parti, sfumato in lontano nell'azzurro, si vede la Madonna in mezza figura dietro un parapetto, col Bambino benedicente seduto su un cuscino ».

Quello stesso San Francesco, ma più espressivo con un volto dolcissimo e pieno



F. FRANCIA: LA MADONNA DELLE ROSE - MONACO, PINACOTECA.

(Fot. Bruckmann).

di amore, noi troviamo nella piccola Madonna (cm. 20×25) della Pinacoteca di Bologna. La bellezza di questa Vergine pensosa non è molto notevole; ma comunque basterà collocarla accanto alla Madonna del Terremoto, per vedere che evidentemente essa fu dipinta alcuni anni dopo le tre già studiate, e cioè verso il 1505. Tutta questa



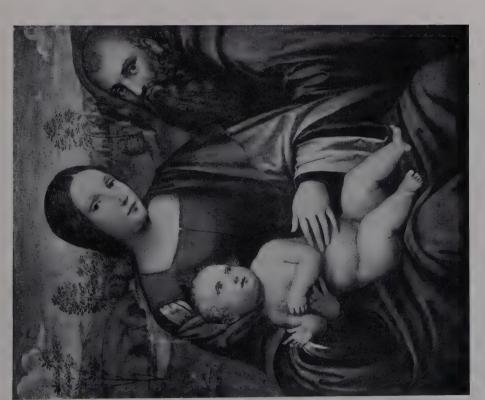
F. FRANCIA: LA MADONNA COL BAMBINO — LUCCA, GALL. DEL M. MANZI A S. PELLEGRINO. (Fot. Alinari).

tavoletta è lavorata come una miniatura; e la fotografia dà una ben scarsa idea della

nitidezza del suo piccolo paese.

Subito dopo le tre Madonne sopra dette, io vorrei collocare all'incontro quella ch'io giudico nel suo insieme la più bella delle Madonne del Francia. Essa è a Londra, nella collezione Mond. La Vergine è seduta, e regge il Bambino, in piedi su le sue ginocchia, con un atto assai simile a quello della sua sorella della National Gallery; e anche i due piccoli Gesù non hanno bisogno di un lungo confronto. Ma vi compare





SCUOLA DEL FRANCIA: LA VERGINE COL BAMBINO E S. GIROLAMO.

ROMA, PINACOTECA VAITCANA. (Fot. Alinati),

GIACOMO FRANCIA: MADONNA COL BAMBINO E S. GIOVANNI. ROMA, GALLERIA BARBERINI. (Fot, Anderson).

inoltre l'angiolo inginocchiato; senonchè, invece di pregare, esso offre al Bambino una ricca coppa lavorata piena di belle ciliegie, e lo contempla con la bocca un po' schiusa con un'aria di rapimento ch'io non saprei chiamare se non deliziosa. Dietro alla Vergine scende un ricco panno dal baldacchino; ma è un po' sollevato, talchè si scorge lontano un lembo di paese in cui la solita rupe si profila contro il cielo [limpidissimo



SCUOLA DEL FRANCIA: LA MADONNA COL BAMBINO GESÙ — ROMA, GALLERIA BORGHESE. (Fot. A'inari).

ed ha davanti a sè i folti pioppi mescolati con altri alberelli esili ed alti. La Vergine, come tutte quelle di cui abbiamo finora parlato, ha l'abito monacale e il sottile velo che le copre i capelli castani; qui tuttavia l'acconciatura del manto sul capo è più ricca ed elegante, ed anzi insolita. Ma quello ch'io non vi saprei ridire, è l'ineffabile soavità dei volti e la loro aria piena di muta e profonda angelica dolcezza. Pochi grandi pittori, e assai raramente, sono giunti a dare alla Madre di Dio un'espressione più ricca di misticismo soave.

Nel Museo dell' Eremitaggio a Pietroburgo, accanto alla mirabile pala dei Calcina,

è una Madonna col Bambino che gli ordinatori della Galleria e il Williamson danno al Francia. Ma ha mille ragioni il Venturi nell'affermare ch'essa deve darsi a Giacomo e Giulio Francia. Essa infatti non è all'incirca se non una riproduzione della Madonnina della Pinacoteca di Bologna, a cui è stato tolto il San Francesco, e sono state aggiunte nel paese due scenette che figurano la Trasfigurazione e la Resurrezione di Cristo. Essa è sì firmata f. francia; ma la firma, come d'altra parte sospetta anche



GIACOMO FRANCIA: LA VERGINE COL BAMBINO E S. CATERINA — VENEZIA, R. ACCADEMIA. (Fot. Anderson).

il Williamson, è falsa. Pure a Pietroburgo, nella Galleria Leuchtenberg è da notarsi una Vergine col Bambino tra San Domenico e Santa Barbara, assai bella, e certo opera del nostro pittore.

Dolcissima, ma non quanto quella della collezione Mond, è la Madonna col Bambino della Galleria Borghese. E' inutile far notare al lettore diligente, che il tipo delle due Vergini è affatto lo stesso, e che ambedue alla lor volta debbono per questo esser collocate accanto alla Vergine della pala dei Manzuoli. Un confronto con quest'ultimo dipinto può inoltre permetterci di stabilire che la Madonna Borghese è un poco posteriore a quella Mond e quasi contemporanea a quella del Cardellino. Il Bambino in

queste due ultime non è in piedi, ma seduto: e se l'atto della parte superiore del suo corpo è diverso, il rimanente all'incontro è quasi identico. Lo stesso dicasi del capo della Madonna, reclinato a destra. Ma più istruttivo ancora è il paese, dove noi vediamo

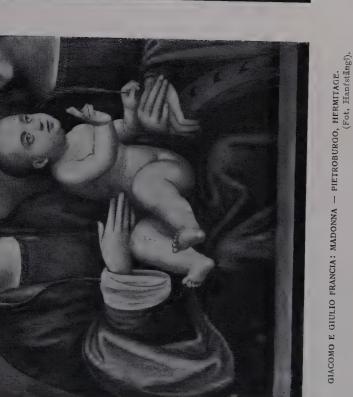


SCUOLA DEL FRANCIA: LA VERGINE COL BAMBINO - ROMA, GALLERIA BORGHESE.

(Fot. Alinari).

comparire quegli alberelli lunghi ed esili e dalle grandi foglie, che invano cercheremmo nella Madonna della collezione Mond e che, oltrechè nella pala del Manzuoli, compaiono in quella dei Calcina, e nelle altre opere non anteriori al 1499 o al 1500. Ma io credo inoltre che questa *Madonna* Borghese, in cui è una così gentile armonia di rossi e di





verdi, sia ancora posteriore a quella Manzuoli; e ciò per il delicato motivo dei rossi

che stanno a lato del gruppo divino.

Noi vediamo infatti in ciò il passaggio dalle dolci e severe Vergini in trono e dalle tenere madri avvolte in veli monacali, a quella così nuova e bella, che è nella Pinaco-



GIACOMO E GIULIO FRANCIA: MADONNA - BUDAPEST, GALLERIA NAZIONALE.

(Fot. Kraft).

teca di Monaco ed è chiamata la *Madonna delle Rose*. Niun dubbio che essa non sia sorella delle soavi Vergini delle Annunciazioni; e la sua bella chioma senza alcun veio ce ne fa testimonianza. Qui poi il pittore ha variato graziosamente il suo motivo, facendo scendere sul seno e sulle spalle della Vergine lunghe trecce di capelli che le aggiungono grazia in modo particolare. Ella è in piedi, e congiunge le braccia al seno in atto di adorazione, e la veste ampia e lunga, con pieghe semplicissime e ricche, la fa parere anche più esile e alta. Così adora il piccolo Bambino che ignudo giace a

terra su un drappo ed ha il capo poggiato ad un cuscino e con la destra benedice. Ai piedi della soave creatura verdeggiano le erbette e sbocciano i fiori. Un ciuffo di gelsomini fiorisce anche presso il capo del Bambino; ed erbe e fiori sono tutt'intorno, fino a una bella siepe regolare coperta di rose. E' incredibile la cura con la quale il pittore ha ritratto queste piccole cose naturali, e l'amore con cui egli ha circondato con le



F. FRANCIA (?): MADONNA — BUDAPEST, GALLERIA NAZIONALE.

(Fot. Kraft).

belle cose vegetali le due creature celesti. Vi è in quest'opera una poesia così gentile e pura, che ricorda manifestamente il periodo peruginesco. Nel paese, che quasi alla maniera umbra è più arioso e diffuso del solito, sono gli alberelli ricordati sopra, più quei ciuffi di pioppi che il Francia non abbandonò mai. L'opera è firmata; ma non ha la data.

Nel 1895 fu venduta « una Madonna col Bambino e S. Giuseppe, nella quale i tipi delle figure chiaramente rivelavano un'opera del Francia ». Una nota dell'Archivio Storico dell'Arte di quell'anno l'attribuiva « all'età matura dell'autore ». Dove sia andata

a finire quell'opera io non ho potuto sapere. Ma possiamo averne una idea dalla imitazione che ne fece un discepolo, Jacopo de' Boateri, e che ora è a Palazzo Pitti. Il San Giuseppe richiamerebbe le opere anteriori al 1500; ma la testa della Vergine richiama evidentemente quella della ancona di S. Martino e della pala di Vienna, aggiuntovi un velo sottile.

Io credo che circa dello stesso anno della pala di Berlino (1504) sia la Madonna col Bambino della Galleria Manzi a Lucca. Noi vediamo ricomparire anche qui le bende monacali, e il piccolo Gesù è in piedi, sebbene posato su un sostegno e non su le ginocchia della Madre. Ma più di tutto il paese è caratteristico di questo periodo. La Vergine non è giovanissima, ma bella, e la sua bellezza florida con le palpebre un po'

grosse ricorda quella, un poco più giovanile, della *Adorazione* di Berlino.

Noi giungiamo certamente agli ultimi anni della vita del Francia con la *Madonna* col Bambino e San Giovannino che ora è nella Pinacoteca di Parma. Il San Giovannino, che nella ancona di Parma e in quella della National Gallery è ai piedi del trono. qui è di fianco alla Vergine seduta, e alza gli occhi quasi ad adorare il piccolo compagno che gli ha tolto per gioco la croce. Fra le figure infantili dipinte dal Francia, questa del San Giovannino è senza dubbio la più bella. Ha, come in genere i putti del Francia, la testa un po' grossa; ma, per quanto può essere in un piccolo fanciullo, è ricca di pensiero e indovinatissima nell'atto. Quanto alla Vergine, essa ha un'aria di nobiltà che la rende alquanto diversa ma non meno bella delle sue molte sorelle, e il velo che svolazza fuor del manto pare una cosa viva. Non tutti i critici sono concordi nell'attribuzione di questa soave pittura. E' stato notato che il San Giovannino è un motivo preferito di Giacomo Francia. Noi dovremmo allora inferire che anche la pala di Londra e l'altra di Parma non sono di Francesco...

La Madonna della Galleria Barberini è un'opera assai graziosa; ma io dubito che non sia piuttosto opera di Giacomo Francia. Alla scuola di Francesco, e non a lui, è attribuita giustamente un'altra Madonna col Bambino che è nella Galleria Borghese. E non del Francia, ma di un discepolo, è certamente la Vergine col Bambino e San Girolamo che nella Pinacoteca Vaticana è data al nostro artista. Lo stesso dicasi della Sacra Famiglia con Santa Caterina dell'Accademia di Venezia, che senza dubbio è di Giacomo Francia. Così pure io credo che sia di scuola raiboliniana la Madonna col Bambino e Santa Caterina della Galleria dell'Eremitaggio. Una Vergine col Bambino tra S. Domenico e Santa Barbara della Galleria Leuchtenberg di Pietroburgo pare veramente del Francia; ma non mi è stato possibile potervene offrire una riproduzione, che d'altra parte è a pag. 337 dell'annata 1903 dell'Arte.

E terminerò quest'arida enumerazione, ricordando tre quadri della Galleria Nazionale di Budapest; due dei quali, rappresentanti la Vergine col Bambino e due Santi e la Sacra Famiglia con Santa Caterina, sono dati dal Venturi più tosto a Giacomo e Giulio Francia. Io noto infatti che il primo di essi è una poco felice imitazione della Madonna fra due angeli di Monaco, aggiuntovi un motivo (quello del Bimbo che stringe il lembo del manto materno) preso dalla Madonna Manzi di Lucca; e quanto al secondo, esso mi pare, come quello di Venezia, una copia o imitazione di un simile quadro del Francia. Il terzo dipinto, che figura la Vergine col Bambino e San Giovannino, è dato dal Venturi allo stesso Francia. La Vergine è senza velo, e i bei capelli le cadono su le spalle. Se l'opera è autentica noi non possiamo però assegnarla ad altro periodo che a quello peruginesco e non certo a un tempo più antico. Nel paese è la solita rupe, e le consuete nuvole in alto.

E' questa una materia in cui regna molta incertezza. Lo stesso, come vedremo

subito, accade nei ritratti.

I ritratti.

OI sappiamo già dal Vasari che il Francia, per cominciare, « fece alcuni ritratti ed altre cose piccole ». E la lettera di Raffaello da noi riferita ci fa sapere che nel 1508 egli aveva spedito a Raffaello il suo autoritratto. E forse era quello che verso la metà del secolo scorso si conservava ancora presso la famiglia Boschi in Bologna, e del quale oggi è scomparsa ogni traccia. Io posso offrirvi solamente una riproduzione dell'intaglio che nel 1763 ne ricavò Carlo Faucci. Per quanto si può giudicare da una semplice incisione, io penso che l'originale fosse veramente del Francia. Il suo volto è intelligente e bonario, gli occhi grandi, il naso forte, la bocca più tosto ampia con il labbro inferiore grosso e sporgente, il volto magro e i capelli lunghi e grigi. Ha in capo un berretto di panno, indossa una veste scura, e regge fra il pollice e l'indice un anello, a dimostrazione della sua arte di orefice. Dietro a lui, un paese rupestre, con una valle e un fiume in mezzo, e due figurette: un anacoreta e un pastore.



F. FRANCIA: DISEGNO PER UN RITRATTO DI A. ACHILLINI - FIRENZE, UFFIZI. (Fot. Alinari).

Comunque, assai prima del 1508 il nostro pittore aveva cominciato a dipingere ritratti: nè manca il modo di confermare questa volta l'asserto del Vasari. Fra i disegni degli Uffizi ve n'è uno, giustamente attribuito al Francia, in cui è figurato a lapis rosso e nero un busto di giovane in grandezza quasi naturale, con i capelli lunghi spioventi che escono fuori da un berretto con due alette ai lati. Il suo volto non è bello, ma non privo di grazia sorridente, e ricco di pensiero. Sotto al collo gli si annoda la sopravveste



F. FRANCIA: DISEGNO PER IL RITRATTO DI EVANGELISTA SCAPPI.
FIRENZE, UFFIZI. (Fot. Alinari).

e le sue braccia sono incrociate sotto il petto. E' evidente che questo è uno studio per un ritratto. Notate poi l'iscrizione che è a sinistra e in alto: M.R ALEX.R ACHILLIN. S AN. XXIII. Esso rappresenta quell'Alessandro Achillini che fu lettore di medicina e di filosofia nell'Università di Bologna e morì di quarantanove anni nel 1512. Il disegno è adunque del 1486; e il ritratto che probabilmente il Francia ne trasse dovette essere contemporaneo del Santo Stefano e delle altre pitturette del tempo. Comunque, questo disegno è anche una prova che fino dal 1486 come già dimostrammo per altre vie — il Francia si era già dato alla pittura.

Agli Uffizi è un altro disegno attribuito al Francia e figurante un mezzo busto di giovane. Io lo credo uno studio per il celebre ritratto di Evangelista Scappi, che è pure agli Uffizi e che è senza dubbio opera del Raibolini. Disegno e pittura differiscono fra loro alquanto; ma queste differenze sono preziose, perchè ci fanno quasi toccar con mano quella tendenza a idealizzare le forme che è la caratteristica principale del pensiero del Francia. Il giovane figurato nel disegno porta il berretto con aria spavalda, e

fissa lo spettatore con uno sguardo tra fiero e noncurante. Il suo volto è magro e tormentato, e un nèo compare chiaramente nel mezzo della guancia sinistra. Il pittore lo ha ritratto con cura minuziosa e con un realismo possente che ne esprime sì tutto il carattere ma non va in cerca della beltà. Prendete ora a considerare il ritratto dello Scappi. Il volto è lo stesso: le guance infossate, gli occhi grandi, le ciglia arcuate folte, il naso giusto e diritto, la bocca ampia con il labbro inferiore sporgente, e, più chiaro di tutto, il mento piccolo con una fossetta profonda. Ma d'altra parte il berretto alla brava ha ceduto il posto ad un altro più serio e collocato ben diritto a mezzo della fronte: l'espressione del volto è più dolce, pur conservando una certa aria di arguta noncuranza: il volto è magro ma meno tormentato, e il nèo è scomparso: i capelli



F. FRANCIA: RITRATTO DI EVANGELISTA SCAPPI — FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI.

(Fot, Alinari).



GIACOMO FRANCIA: RITRATTO D'IGNOTO — FIRENZE, GALLERIA PITTI.

(Fot, Alinari).





F. FRANCIA: ANNIBALE II BENTIVOGLIO — BASSORILIEVO NELLA CAPPELLA OMONIMA.

BOLOGNA, CHIESA DI S. GIACOMO MAGGIORE. (Fot. Alinari).



GIACOMO FRANCIA: RITRATTO D'IGNOTO - FIRENZE, GALLERIA PITTI.

(Fot, Alinari).

sono più lisci perchè meglio pettinati e raccolti. Dal crudo realismo del disegno il Francia è passato a un idealismo temperato, che abbellisce il soggetto ma non esclude la so-

miglianza.

Evangelista Scappi veste tutto di nero, come notaio. (Egli non è affatto figlio di quel Giovanni Scappi per il quale il Francia compose la nota pala, ma di un altro Giovanni che era egli pure notaio). Dietro a lui si stende uno dei soliti paesi verdi e ceruli cari al nostro pittore. Notate i soliti alberelli bassi e folti a ciuffi accanto agli altri esili ed alti, il solito fiume, le solite rupi, e, in alto, quelle nubi tagliate che compaiono così frequenti nelle tavole del Francia. S'io considero i particolari del disegno, del colore e del paese, concludo che necessariamente questo mirabile ritratto è di poco anteriore al 1500 e coetaneo della pala Bentivoglio e di quella Manzuoli.

« E studia all'operar della scultura... ». Così, come vedemmo, cantava di lui fin dal 1487 Angiolmichele Salimbeni. Ora vi è a Bologna, nella chiesa di San Giacomo Maggiore, un medaglione di Giovanni Bentivoglio che reca la data del 1497 ed è attribuito

al Francia. Io credo che basti confrontare questa scultura con le monete del 1494 del Francia, per affermare l'assoluta giustezza di quella attribuzione. Si direbbe che il Francia avesse trasportato senz'altro, solo ingrandendolo, dall'oro al marmo il profilo netto e severo del nobile signore. La tecnica di questo scultore è sommaria e un po' rude: veramente d'uomo che esercitava un'arte che non era propriamente sua.

Ne parlo qui insieme con i ritratti, benchè si tratti di opere di scultura. Così pure ricorderò qui un busto virile in terracotta del Museo di Berlino; busto che C. de Fabriczy chiamò giustamente « magnifico ». Proviene dal palazzo Popoli a Bologna, ed è attribuito al Francia con molta giustezza. Il catalogo del Museo lo chiama senz'altro « Bildniss eines Bolognesischen Edelmanns »; ma io credo di potervi scorgere, se lo confronto con le medaglie e con il bassorilievo sopraddetto, un altro ritratto di Giovanni II. Il quale è qui rappresentato tutto di fronte, ed ha un'aria nobile e severa in sommo grado. Bellissima testa invero, e tale da farci rimpiangere che il Francia non si sia dato più spesso allo scolpire e al plasmare. Notate poi, per lo stile, la singolare fattura dei capelli, lisci e simili quasi a serpentelli, come, e anche più, nel bassorilievo di San Giacomo Maggiore.

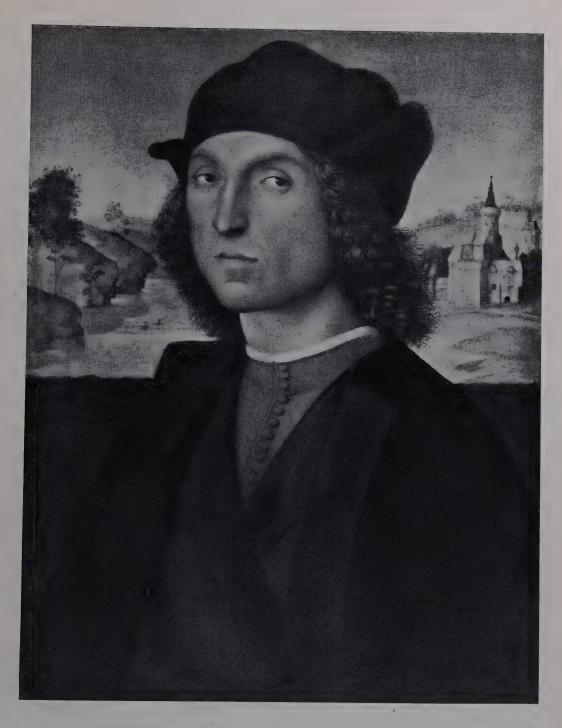
E torniamo alle pitture. A Palazzo Pitti sono due ritratti dati a Giacomo Francia.



A. ASPERTINI: RITRATTO D'UOMO — FRANCOFORIE, ISTITUTO STAEDEL.



F. FRANCIA: RITRATTO DI FEDERIGO GONZAGA — LONDRA, PRESSO E. A. LEATHAN ESQ. (Fot. della Autotype Co.).



F. FRANCIA (?): RITRATTO D'IGNOTO — VIENNA, GALLERIA LIECHTENSTEIN.

(Fot. Hanfstängl).

Il Williamson li ritiene di Francesco, e argomenta con sottili ragionamenti. Senonchè gli argomenti di tecnica hanno poco valore, trattandosi di un artista che imitò e spesso copiò così diligentemente la maniera del padre e maestro. Io continuo a credere ch'essi siano di Giacomo, quando considero la povertà del carattere e la placida insensibilità dei loro volti. Il Francia ha sì l'uso di idealizzare i suoi modelli; ma nello stesso tempo li lascia pieni di carattere e di espressione, Ricordate, ad esempio, la figura del donatore nella Madenna del Gioicllo, e quella di Monsignor Bentivoglio e di Girolamo di Casio nella Adorazione? Quando si ragiona della autenticità di un ritratto separato, occorre ricordare quelli che sono sparsi per i quadri firmati o sicuri.

Vi sono all'incontro due altri ritratti, ambedue in Inghilterra, che senza dubbio sono opere di Francesco. Il primo è a Londra, nella collezione di George Salting Esq., ed è una tavoletta di circa cinquantasei centimetri per trentotto, in cui il Senatore Bianchini è ritratto nel busto a grandezza naturale. Egli è quello stesso, come certo ricorderete, per il quale il Francia dipinse quella Madonna che è una delle meno recenti opere di lui. Egli indossa una veste scura ed ha un berretto nero; dietro di lui si stende un paese con le solite rocce. Io credo che questo ritratto sia di poco posteriore

alla Madonna sopra detta, e sia da ritenersi uno dei primi del Francia.

L'altro ritratto è anch'esso a Londra, presso E. A. Leathan Esq. Io lo giudico in questo genere il capolavoro del Raibolini; e però non sarà male ragionare un poco. Quando Federigo Gonzaga, figlio della famosa Isabella, andò in ostaggio presso Giulio II, il Francia ebbe, dopo il Costa che ne fu impedito, l'incarico di farne il ritratto. L'opera fu terminata il 10 agosto 1510, e mandata ad Isabella, che la lodò assai e la rinviò per una piccola correzione nel color dei capelli. Poi, per varie vicende, essa non la riebbe più. Ma ad Isabella il Francia fece anche il ritratto di lei, e lo mandò il 25 ottobre 1511 a Mantova; e piacque tanto l'opera a quella donna di finissimo gusto, ch'ella scrisse fra l'altro al pittore: « Havendomi vui cum l'arte vostra facta assai più bella che non mi ha facta natura, ringratiamo vui ». E' probabile infatti che fosse un ritratto ideale; giacchè il Francia lo fece senza muoversi dalla sua città.

Se il ritratto di Isabella è andato perduto, quello di Federigo è stato da poco tempo rimesso in luce. Esposto nel 1903 alla mostra invernale del Burlington Fine Arts Club, fu riconosciuto da Herbert Cook come sicura opera del Francia. Laugton Douglas, che ne parlò allora nell' *Arte*, riferisce: « il dipinto è in perfetto stato di conservazione, ed è uno dei pochi del Francia che sieno sfuggiti alle mani dei restauratori. Inoltre è uno splendido esempio dell'arte del maestro e merita tutte le lodi che Isabella d'Este gli prodigò ».

E' un volto soave di fanciullo con il capo lievemente inclinato a sinistra. Dal berretto di velluto escon fuori i capelli biondi bipartiti e lunghi fino a lambire l'estremo del collo e le spalle, come nel ritratto di Evangelista Scappi. Gli occhi sono grandi e dolci, con ciglia alte, curvate e sottili; il naso piccolo e regolare s'accorda con la tenera bocca dalle labbra femminee; e tutto il volto ha l'espressione dolce e un po' malinconica della madre, a cui assomiglia moltissimo. Attorno al collo e sul petto gli gira una catena d'oro e di smalti, da cui pende una grossa perla orientale. Regge, con la destra alzata a metà del petto, l'elsa di un pugnale di finissimo lavoro. Anche l'abito, come negli altri ritratti del Francia, è scuro: e vi risalta vagamente il bianco del collarino e della manica pieghettata. Dietro, un bel paese con le caratteristiche del nostro pittore in questo tempo. Vi sono quegli alti alberi con le foglie grandi, che compaiono quasi sempre nei suoi quadri dal 1500 in poi, e quei ciuffi bassi e folti che fin da principio egli aveva amati. Vi sono collinette dirupate e prati verdi, e in fondo, su colline basse, un castello circondato da un fitto bosco, a cui vanno per una larga via due viandanti. E vi sono anche le solite nubi in alto.

Al Francia fu attribuito un bel ritratto virile della Galleria di Francoforte, che ora è assegnato con maggior ragione all'Aspertini, discepolo di lui. Così pure al Meloni dice il Venturi doversi attribuire un altro mirabile ritratto della Galleria Liechtenstein, che è catalogato sotto il nome del Francia, ma che evidentemente è peruginesco. Notate poi che il paese è affatto diverso da tutti quelli del Francia, nonostante le rocce che pur sono diverse. Bellissima pittura, che tuttavia non si può conservare al maestro di Bologna.

Conclusione.

OI abbiamo già studiati i caratteri fondamentali dell'arte e dell'ingegno del Francia, di mano in mano che ci era offerta l'occasione. Non sarà tuttavia male dire qui in ultimo due parole, a guisa di riassunto e di conclusione. Egli è anzitutto un eclettico; ed è però ben figlio e cittadino di quella città che doveva generare i Carracci. Alla distanza di quasi un secolo, egli porge la mano a Guido Reni e al Domenichino. E, come i grandi secentisti bolognesi, anch'egli



F. FRANCIA: DISEGNO - FIRENZE, UFFIZI.

è un magnifico maestro del colore. Non vi è torse nessuno, prima del 1500, che sia ricco e brillante come lui.

L'eclettismo è naturalmente congiunto con l'idealismo. Noi abbiamo avuto più volte occasione di notare anche questo temperato idealismo del Francia; e lo abbiamo veduto trionfare nella bella umanità dei ritratti, nella soavità delle Vergini, nella ambiguità androgina di certi santi, nella beltà incerta e asessuale degli angeli, nell'estasi dei putti musicanti, nella calma eroica dei giovani guerrieri. E mentre l'idealismo favorisce in genere più tosto la quiete che la ricerca, egli continuerà fino agli ultimi anni della sua vita a migliorare se stesso. Il suo ingegno è come il suo sentimento: semplice e profondo. Dissi già che egli potrebbe esser detto un artista accentratore. Egli ama infatti

le belle ordinanze simmetriche e chiare; e Luca Pacioli avrebbe ben potuto intitolare a lui la divina simmetria. Paragonate, come già facemmo, la sua Adorazione dei Magi

con quella del Costa.

Egli ideava lentamente, come il Domenichino; ma la lentezza del suo procedere era pari alla sua sicurezza e alla sua fede. Noi possiamo avere una chiara idea del suo cammino, ora che dalle sue opere abbiamo potuto stabilire la più probabile cronologia. Noi abbiamo studiate ad una ad una le tappe del suo cammino; abbiamo veduto che



GIACOMO FRANCIA: LA VERGINE COL FIGLIO E SANTI-FIRENZE, GALLERIA ANTICA E MODERNA.

(Fot. Alinari).

la sua originalità non era grande, ma che d'altra parte troppo si era dato finora ad

altri che spettava piuttosto a lui.

Solo nel paese l'eclettismo lo abbandona; ed egli resta in ciò fino all'ultimo un puro quattrocentista. Egli riproduce con scrupolosa fedeltà quasi sempre lo stesso paese: i due fiumi che s'incontrano fra boschetti e colline: le acque limpide, e le rupi, e le nubi in alto. Se voi oggi, andando in ferrovia da Bologna a Firenze, vi sporgerete a mirare dal Sasso la vallata del Setta, vedrete che da allora ben poco è mutato, e vi parrà di scorgere passeggiante sotto un bosco di pioppi, all'ombra di una rupe, una compagnia di carmelitani. Più là, invisibili ai nostri occhi mortali, le sue bellissime vergini errano per i prati e colgono i fiori eterni.

Ricordate la Madonna delle Rose. Qui e altrove, egli ritrae le piccole cose naturali,

i fioretti, i sassi, le erbe, gli uccelli, i ramarri, con cura minuziosa e amorosa. Allo stesso modo, in certi tempi della sua vita, egli ritrasse al collo e alla fronte degli angeli e delle Madonne le mirabili oreficerie che uscivano dalla sua bottega di artefice industre. Egli è così accurato e diligente, che pochi anni or sono qualcuno potè rico-



GIACOMO FRANCIA: S. ANTONIO DI PADOVA — MILANO, MUSEO POLDI PEZZOLI.

(Fot. Montabone).

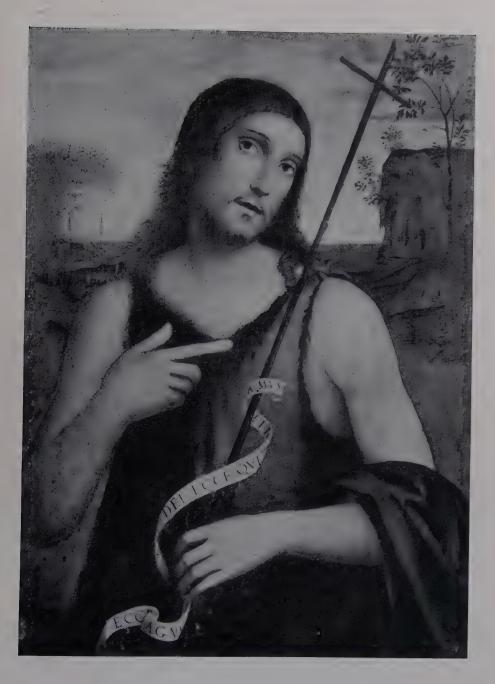
struire e donare al seno di una gentildonna il gioiello ch'egli dipinse su la più giovane delle sue Madonne.

Nella storia dell'arte italiana egli occupa un posto a sè, che non può essergli conteso da alcuno. Il suo influsso sui contemporanei fu forse maggiore di quanto non si creda comunemente. Il primo maestro di Raffaello fu un suo scolaro. Il Costa molto gli dette, ma molto anche prese da lui. I suoi discepoli furono numerosissimi, e perpetuarono quel gusto dell'eclettismo che poi condusse alla riforma dei Carracci e a quella seconda e mirabile scuola bolognese che aspetta ancora il suo vendicatore.



MADONNA E SANTI (ERRONEAMENTE ATTRIBUITA AL FRANCIA).
ROMA, GALLERIA CAPITOLINA.

(Fot. Anderson).



F. FRANCIA (?): S. GIOVANNI BATTISTA.
S. GIOVANNI IN PERSICETO, PALAZZO COMUNALE.

Egli era ben degno che anche in Italia qualcuno si occupasse di tutta la sua opera con amore. Dai primi dell'ottocento ad oggi, nessun volume su l'opera complessiva del Francia ha veduto la luce, eccezion fatta per un manchevole e spesso errato libro inglese che abbiamo citato più volte. Noi abbiamo cercato di riparare a questa ingiustizia, della quale non ci appare chiara la ragione. Tra il Perugino e Raffaello egli occupa un posto intermedio; non per grandezza, ma per natura. Qualche cosa dell'idealismo raffaellesco è in lui anche prima di Raffaello; qualche cosa della grazia mistica peruginesca è in lui anche senza il Perugino.

Dalle prime Crocifissioni alla Pietà della pala Buonvisi è un lungo cammino percorso senza affanno. La calma infatti è la sua virtù dominante. Non trovava forse in

essa il maggiore degli esteti moderni la più nobile altezza dell'arte?



L'ANNUNCIAZIONE (ERRONEAMENTE ATTRIBUITA AL FRANCIA).
ROMA, GALLERIA LATERANENSE.

(Fot. Alinari).

Nota.

Per comodo degli studiosi, accenno qui brevemente ad alcune opere di cui non ebbi occasione di discorrere e che in parte hanno seguito un incerto destino; nonchè di alcune altre che in qualche museo sono attribuite, assolutamente senza alcuna ragione, al Francia.

All'Esposizione d'Arte Sacra di Piacenza (1902) era esposta una piccola *Madonna* (0.33 × 0.29) del Francia, « del sig. Gustavo della Cella, assai ben conservata. Il busto della Vergine risalta sopra un fondo di paese cui sovrasta un bel cielo degradato ». (G. Carotti, *Arte*, 1902, pag. 350).

Fritz Harck (Arch. Storico dell'Arte, 1890, pag. 174), parla di una Madonna col Bambino in mezza figura, che si trova nella collezione Speck von Sternburg in Lütschen presso Lipsia; ma l'attribuisce più tosto a Giacomo Francia.

Di un'opera del Francia nel Museo Cumberland ad Hannover, della quale parla il Venturi,

non ho potuto avere nè altra notizia, nè una fotografia.

Un busto di un duca d'Urbino, fotografato dal Braun, è nella Galleria Liechtenstein; ed è attribuito al Francia.

Al Francia è pure attribuito il rilievo in bronzo del cardinale Francesco Alidosi (Louvre), che forse è solo di uno scolaro.

Nella Galleria Brignole Sale a Genova, sala V, è un ritratto, attribuito al Francia, ma asse-

gnato dal Jacobsen più tosto al Franciabigio.

Nel 1889 fu venduto a Parigi, con la collezione Secretant, « un ritratto di giovane dai lunghi capelli biondi, vestito di nero con mantello rosso, col fondo consistente in un paesaggio in cui ai lati vedonsi delle colonne di marmo. Era dato al Francia». (G. Coceva, in Arch. Storico dell'Arte,

1889, pag. 316).

Il Williamson dà notizia in appendice di una Madonna col Bambino e Santi presso J. E. Taylor, Esq.; di una Madonna col Bambino e un Santo, presso Sir George Otto Trevelyan; di un disegno rappresentante un Baccanale, presso Sir E. J. Poynter, P. R. A.; e di un altro rappresentante un antico sacrificio, presso Sir J. C. Robinson. Ma questi Signori sono giustamente troppo gelosi del loro possesso...

Al Francia poi sono attribuite due opere, che non meritano nè pure l'onore della discussione : cioè una Annunciata del Museo Laterano, e una Sacra Conversazione della Galleria Capitolina.

Il Sant'Antonio da Padova (Museo Poldi Pezzoli), che il Williamson attribuisce al Francia, è all'incontro di Giacomo. Di quest'ultimo è pure senza dubbio la Vergine col Bambino e due Santi della Galleria antica e moderna di Firenze.

Di Francesco certamente è il bel disegno degli Uffizi, che qui riproduciamo, e che evidente-

mente si riferisce a un'opera che è andata perduta o ch'egli non fece mai.

Nel Palazzo Comunale di S. Giovanni in Persiceto, un S. Giovanni Battista è attribuito al Francia. L'opera è assai guasta dai ristauri. La direi più tosto di Giacomo Francia.



